Diari di Cineclub
periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica

Anno IX

N. 84 | Giugno 2020 | ISSN 2431 - 6739

# Il Magnifico Clint Eastwood

## I mille volti dell'eclettico attore e regista statunitense, che il 31 maggio ha compiuto novant'anni

Nino Genovese

Con un cappello da *cow-boy* a larghe tese, calcato sulla testa, un *gilet* di montone ricoperto da un *poncho* messicano, stivali marroni e *jeans* attillati, una barba ispida di diversi giorni e un *cigarillo* (in realtà, un mezzo sigaro toscano) che gli pende dalla bocca, a dorso di un mulo malnutrito, con cui fa il suo ingresso nel desolato e polveroso paesino, al confine fra Stati Uniti e Messico...Così compare Clint Eastwood in *Per un pugno di dollari* (che, all'inizio, avrebbe dovuto intitolarsi *Il Magnifico Straniero*), risalente al 1964 e considerato il primo "western all'italiana" (anche se non lo è, almeno da un punto di vista strettamente cronologico); e così compare - per la prima volta - sugli schermi italiani. Si tratta, sicuramente, di un film ben diretto e ben girato, che si avvale di un'ambientazione suggestiva, da vero *western* americano (anche se le riprese sono state effettuate nella provincia di Almerìa, nella Spagna andalusa, molto simile al New Mexico, che, ben presto, sarebbe diventata meta privilegiata di tanti altri *western* italiani), di una sceneggiatura ben scritta da Sergio Leone, Duccio Tessari e Fernando Di Leo (anche se quasi interamente "ricopiata" da *La Sfida del Samurai / Yojimbo* (1961) di Akira Kurosawa, così come, in precedenza, John Sturges si era ispirato a *I Sette Samurai* dello stesso Kurosawa per il suo celebre *I Magnifici Sette*), con la novità del ribaltamento dei

*segue a pag. successiva*

Auguri Clint di Pierfrancesco Uva

# Lockdown

Natalino Piras

La letteratura e il cinema fanno sempre da termometro. Lockdown è molto più che isolamento, come diversa umanità intende la parola in questo tempo di coronavirus o Covid-19 che dir si voglia. C'è il senso del confino, della chiusura come in una riserva oppure tra le pareti di una stanza, di una cella. Da soli oppure, in monologante dialogo, con altro da sé. È possibile uscire dal lockdown come luogo della distanza per tornare al luogo dello stare insieme? Il rischio, oltre che il ritorno alla pandemia è la compressione di tanta umanità come nel pullman del capolavoro di Luis Buñuel *Salita al cielo* (*Subida al cielo*, 1952), tante situazioni che potrebbero essere tragedia o commedia a seconda di come le si legge. Chi scrive ha esperienza di passate uscite dal lockdown, il pullman come luogo. Ricordo gli inizi del mio lavoro in Biblioteca. Viaggiavo tutti i giorni, sabato compreso, Bitti-Nuoro andata e ritorno, con discesa-risalita per Orune compresa nel tragitto. Una volta un compaesano, già in là negli anni, visto che c'era posto stese il giornale – non poteva leggerlo perché era analfabeta – in tutta la lunghezza dell'ultimo sedile, da una parte all'altra del pullman. Poi ci si coricò sopra, calzato e vestito. Nessuno gli disse niente tranne il fattorino che, evidentemente informato, fendette la calca del corridoio e si presentò davanti al reo sdraiato.

- Cosa fa signore?

- Chi chi (era balbuziente), io devo viaggiare coricato perché sono un grande invalido di guerra!

In quello stesso pullman una volta era estate. Il sole era di quelli che *coket sa pudda annanne*, letteralmente cucina la gallina che cammina. In compenso il numero dei passeggeri, mancando gli studenti, si era di molto ridotto. La salita a bordo, all'Arst di Nuoro sotto i Giardinetti, un esempio da manuale di educazione civica. Cera una coppia di Orune, lui in fustagno e *bonette*, il cappello da pastore, lei vestita di rustica.

*segue a pag. 5*

# Il cinema di fronte a sé stesso e ai tempi della post-verità delle immagini

## La falsità è il paradigma della nostra epoca?

Àngel Quintana

Anno 1941. Per evitare il licenziamento dal suo giornale e ottenere un po' di popolarità, Ann Mitchell (Barbara Stanwyck) si inventa una lettera al direttore in cui racconta di un presunto personaggio di nome John Doe che intenderebbe suicidarsi nella notte di Natale, se nessuno reagirà come dovrebbe fare ogni buon americano a uno stato di passività e indifferenza politica. La lettera scuote le coscienze. Il consiglio comunale si sente impotente per tutto ciò che non fa, mentre l'idea di un uomo giusto ma incompreso alimenta una sfiducia sociale. Ann Mithchell volendo dare concretezza reale al personaggio di John Doe, intravede nella figura di un vagabondo ex giocatore di baseball il personaggio che può fare al suo caso, John Willough detto *il lungo* (Gary Cooper). Frank Capra in *Arriva John Doe* (1941) ha voluto raccontarci di come può insinuarsi la falsità nel cuore della società dei *media* e di come il populismo possa trasformarsi in un'arma pericolosa.

Nel 1974, Orson Welles realizzò il film *F come falso*, composto attraverso un'operazione di montaggio con pellicole di scarto. In questa sua opera ha raccontato di alcuni truffatori come Clifford Irving, falsificatore della biografia del magnate Howard Hughes. Ma soprattutto rappresentò un personaggio come Elmyr De Hory, un artista ungherese abitante a Ibiza, che copiava dipinti non firmati di famosi pittori, per cui risultava poi difficile sapere quale fosse il vero originale e quale la copia. Welles ha voluto in questo modo segnalarci i facili pericoli della menzogna e delle falsificazioni nell'universo della cultura.

Si sono avanzati alcuni postulati sulla post-modernità legata al dubbio del valore dell'originalità e della riscrittura come forma estetica, conseguenza del fatto che la stessa figura dell'autore diventava figura aperta al mercato apponendo la sua firma. Questa idea per certi

*segue a pag. 3*

diaridicineclub@gmail.com

*segue da pag. precedente*

valori tipici e tradizionali del *western* americano e la rappresentazione di un anti-eroe solitario e misterioso; e si avvale anche di un utilizzo accorto delle scenografie e dei costumi (dovuti a Carlo Simi); di una bella fotografia (Massimo Dallamano); di una buona dose di *humour*, con battute fulminanti rimaste nella memoria collettiva; di un comprimario di eccezionale bravura, come Gian Maria Volontè; e - *dulcis in fundo* - di una stupenda colonna sonora dovuta al genio musicale di Ennio Morricone. Tutto questo è vero; ma c'è da aggiungere che il film "vive" anche per la scelta del protagonista: quasi casuale, ma oltremodo azzeccata! Fino a quel momento, Eastwood aveva partecipato in ruoli minori in alcuni film americani e poi era divenuto il protagonista della serie televisiva di grande successo *Rawhide / Gli Uomini della prateria* (andata in onda negli Usa dal 1959 al 1966 e trasmessa, in parte, anche in Italia dalla Rai), che l'aveva fatto conoscere a Sergio Leone il quale, in realtà, prima di lui, aveva pensato a diversi altri attori americani: a Rory Calhoun (che era stato il protagonista del suo primo film, il "peplum" *Il Colosso di Rodi*), ma anche a Richard Harrison, Cliff Robertson, Charles Bronson, James Coburn e – soprattutto – Henry Fonda (e gli ultimi tre, dopo il successo ottenuto dalla cosiddetta "trilogia del dollaro" anche negli Stati Uniti, parteciperanno, in effetti, ad altri film del non più "misconosciuto" regista italiano); ma i contatti non ebbero seguito e, comunque, non si concretizzarono per svariati motivi, tra cui anche l'alto costo di ingaggio di questi attori, che la piccola Casa di produzione "Jolly Film" non poteva o non voleva sostenere per un film agli inizi considerato "minore", puntando, invece, su un altro *western*, dal titolo *Le Pistole non discutono* di Mario Caiano che, nello stesso periodo, era stato girato sempre in Spagna, a Colmenar Viejo (a circa 35 km. a nord di Madrid); la stessa *location* venne assegnata alla *troupe* di Leone, per questo film, considerato - per così dire - "di riserva", secondario rispetto a quello di Caiano, che era dotato di un *budget* decisamente superiore e di attori di alto livello e, pertanto, secondo le previsioni, destinato a grande successo. Ed invece la vita spesso stravolge le cose e si fa beffe delle nostre valutazioni: nella realtà, infatti, quest'ultimo film venne ben presto dimenticato, mentre il film di Leone – con la sua originalità e genialità, con la sua trasformazione eversiva del tipo di protagonista – avrebbe scardinato le convenzioni del genere, dandogli una svolta epocale e raggiungendo l'incredibile successo internazionale che conosciamo. Seguirono gli altri due film della cosiddetta "trilogia del dollaro", *Per qualche dollaro in più* (1965) e *Il Buono, il Brutto, il Cattivo* (1966), entrambi molto belli e coinvolgenti: e – col tempo – divenuti dei veri *cult movie*. Quindi, Clint Eastwood, diventato un attore di successo grazie all'Italia, rientrò in patria, dove continuò ad interpretare innanzitutto dei *western*; ma non solo. Il primo fu *Impiccalo più in alto* (1968) di Ted Post, seguìto nello stesso anno da *L'Uomo dalla cravatta*

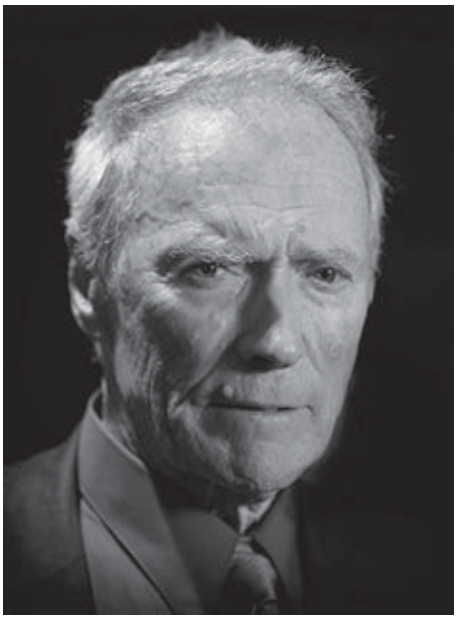
*di cuoio* di Don Siegel, *Gli Avvoltoi hanno fame* (1970), sempre di Don Siegel, con cui lavorò anche ne *La Notte brava del Soldato Jonathan* (1971) e in *Fuga da Alcatraz* (1979) e con il quale diede vita anche a un personaggio burbero e violento, a un poliziotto senza scrupoli, come l'Ispettore Callahan, che, in Italia, diviene Callaghan (*Ispettore Callaghan: il caso Scorpio è tuo / Dirty Harry*, 1972), cui – dato il grande successo - fecero seguito, fra il 1976 e il 1988, altri quattro film (*Una 44 Magnum per l'Ispettore Callaghan*; *Cielo di piombo, ispettore Callaghan*; *Coraggio... fatti ammazzare*; *Scommessa con la morte*). Ma Clint Eastwod è un tipo anche molto ambizioso; non gli basta fare l'attore (sia pure, ormai, "strapagato"), diviene anche produttore (fondando la "Malpaso Productions"); non gli basta avere dimostrato che non era vera la "spiritosa" definizione di Sergio Leone, che aveva detto di lui che aveva solo due espressioni, «una col cappello e una senza», rappresentando con varie sfumature espressive personaggi diversi, come il detenuto di *Fuga da Alcatraz* ed altri. La sua aspirazione era anche quella di passare dietro la macchina da presa, di dirigersi da sé e di dirigere altri attori in storie che dovevano avere il suo avallo incontrovertibile, il suo "imprimatur" (essendone, in genere, non solo il produttore, ma anche il regista). E così ecco il suo esordio nella regia, con un *thriller* come *Brivido nella notte* (1971), cui seguirono altri bei film, tra cui non potevano mancare certo i *western*: ed ecco *Lo Straniero senza nome* (1973), *Il Texano dagli occhi di ghiaccio* (1976), *Bronco Billy* (1980), *Il Cavaliere pallido* (1985) e - soprattutto - lo splendido *Gli Spietati* del 1992, con cui vinse ben 4 Premi Oscar ed in cui, nei titoli di coda, c'è la dedica «a Sergio e Don», con riferimento ai due registi (Leone e Siegel) che, più di altri, avevano contribuito al successo della sua carriera e gli avevano insegnato il "mestiere" di attore e regista. Ma non mancano neppure film di tipo completamente diverso, come – solo per citarne qualcuno – *Bird* (1988) sulla vita di Charlie Parker, che rivela il suo grande amore per il jazz; *Mystic River* (2003), *thriller* drammatico ad alta densità psicologica; *Million Dollar Baby* (2005), vincitore di altri 4 Premi Oscar, che, insieme con altri, indaga il mondo dello sport (in questo caso, del pugilato); *Gran Torino* (2008), il cui (strano) titolo deriva dalla "Ford Torino" del 1972, di cui il protagonista ha una cura maniacale; *Invictus* (2009), *biopic* su Nelson Mandela; *Il Corriere / The* Mule (2018), storia di un novantenne floricoltore, reduce dalla guerra di Corea, costretto per la sua grave situazione finanziaria a diventare un corriere della droga per un cartello messicano; *Richard Jewell* (2020), il suo ultimo film, che racconta la storia vera che sta dietro l'attentato terroristico ai giochi olimpionici del 1996 ad Atlanta. Certo, i film da lui girati sono davvero tanti, di diverso tipo e genere; ma tutti dimostrano una notevole sensibilità, una grande conoscenza del mezzo espressivo, una encomiabile capacità di dar vita a storie avvincenti e ben dirette, sia sul piano contenutistico che "formale". Ricordiamo, per chiudere in bellezza, perfino un bel film d'amore, una storia malinconica e struggente, come *I Ponti di Madison County* (1995), di cui è anche il protagonista, insieme ad un'eccezionale Meryl Streep (che l'American Institute ha considerato come uno dei 100 migliori film "romantici" della storia del cinema). Orson Welles, non "uno qualunque", ma un vero "maestro del cinema", ha detto di lui, quando aveva ancora quarant'anni: «Credo che Clint Eastwood sia oggi il regista più sottovalutato del pianeta»; ed ancora: «Essendo una *star* e un simbolo alla John Wayne non lo prendono sul serio dietro alla macchina da presa, così come accade per

le belle ragazze marchiate come incapaci di recitare per la loro avvenenza. Dopo aver visto per la quarta volta *Il Texano dagli occhi di ghiaccio* sono sicuro che appartenga alla categoria dei grandi *western*, la stessa di Ford e di Hawks. E io, Orson Welles, mi tolgo il cappello». Come scrive Ilario Lombardo (Avvenire.it), il 31 maggio 2010, in occasione dell'ottantesimo compleanno di Clint, «ora, passati trent'anni, la profezia di Welles è compiuta. All'alba dei suoi ottanta Clint Eastwood è uno dei più grandi, se non il più grande regista vivente. Nella storia sarà ricordato più dietro alla macchina da presa che davanti», come dimostrano anche i film del decennio successivo. Così, il Museo Nazionale del Cinema di Torino, nel periodo dal 7 al 31 gennaio, presso il Cinema Massimo, ha organizzato la rassegna *American*

*segue a pag. successiva*

*segue da pag. precedente*

*Portrait*, comprendente proprio una selezione di film da lui diretti, per rendere omaggio ai suoi novant'anni, compiuti infatti, il 31 maggio, essendo nato a San Francisco nel 1930. E *Cinesophia – Il Festival della Filosofia del Cinema* di Ascoli Piceno, non avendo potuto realizzare – a causa del coronavirus – la retrospettiva, dal titolo *Gli eroi sono stanchi*, dedicata al grande attore/regista, ha realizzato uno spettacolo *online* sulla sua carriera (con contributi inediti, spezzoni dei film più belli, brani musicali), che è stato trasmesso gratuitamente il 31 maggio (ore 20.30) sul nuovo portale web di Popsophia



(www.popsophia.it). Una carriera strepitosa, dunque, quella di Clint Eastwood, che lo vede come attore in oltre 60 film (più di 40 nel ruolo del protagonista), regista di 42 film e produttore di 36. E non dimentichiamo che fu anche un ottimo compositore (scrisse ben 18 colonne sonore dei suoi film) e perfino cantante, a dimostrazione di un'ecletticità assai rara nella storia del cinema. Una vita impegnata anche politicamente, da "conservatore", ma non "reazionario", vicino al fronte repubblicano (sia pure, però, "aperto" ad alcune istanze progressiste, che l'avvicinano, in alcuni casi, anche ai democratici); piena di un nugolo di belle, splendide donne (difficile resistere al suo fascino!), di ben 7 figli (avuti, ovviamente, con donne diverse), di tante soddisfazioni e di tanti riconoscimenti, onorificenze e premi, tra cui cinque Premi Oscar (di cui due come miglior regista), sei Golden Globe, quattro David di Donatello, un Leone d'oro alla carriera alla Mostra del Cinema di Venezia, e così via. Questi sono i numeri, che non mentono! Solo che bisogna anche saperli interpretare, nel senso che potrebbe anche esserci un regista-attore-produttore che ha realizzato / realizzerà il doppio o il triplo di film di quelli di Eastwood, senza riuscire, però, a dare vita ad opere che abbiano un loro *ubi consistam*, una loro "pregnanza" visiva, stilistico-espressiva, tali da farli ricordare e rimanere nella storia del cinema.

*Nino Genovese*

*segue da pag. 1*

aspetti richiama le problematiche legate al tema della falsità fatte dall'autore di *Close Up* (1990), Abbas Kiarostami. Il regista ha raccontato la storia di Hossain Sabzian, un lavoratore precario, che un giorno decise di impersonare il regista Mohsen Makhmalbaf presentandosi nella casa di una famiglia benestante con la scusa di voler realizzare un film. Il falso Makhmalbaf era consapevole che in una determinata classe sociale il cinema poteva essere accolto come forma di distinzione sociale. Kiarostami parte dalla menzogna per mostrare come le etichette e le ipocrisie contraddistinguono le classi sociali.

Questi tre esempi, situati in epoche e forme filmografiche diverse, sono un bell'esempio per capire come la menzogna possa inserirsi nel cuore della politica, dell'arte e della società creando nuove forme di valori, nuovi sistemi di potere o di distinzione. In tutti questi casi non è la verità delle cose che conta, ma la capacità di creare un discorso che possa convincere. Oggi, il ricorso alla diffusa menzogna come arma sociale, economica, politica o artistica ha fatto emergere con forza un concetto definito di *post-verità*. Oggi appare normale considerare ciò come uno dei grandi mali della nuova retorica che riguarda il nostro presente. Ma cosa intendiamo quando parliamo di *post-verità*? Se questo tipo di verità segna la logica del nostro presente, possiamo considerare il cinema contemporaneo come un figlioccio di questa *post-verità*? Per comprenderne il concetto, forse è utile ragionare e partire dal momento in cui Friedrich Nietzsche asseriva che nel mondo "non esistono fatti dimostrabili ma storie sui fatti". Da questa idea, nel corso del XX secolo è emersa una critica al positivismo come metodo scientifico in diverse discipline e si è passati dallo strutturalismo alla decostruzione derridiana*. Così, come esempio, negli anni sessanta con l'ascesa dello strutturalismo è emersa in modo determinante la semiotica quale studio dei sistemi di comunicazione attraverso i segni.

Ironia della sorte, Umberto Eco soleva affermare che l'obiettivo della semiotica era anche quello di svelare come i discorsi possano essere forgiati da precise falsità. Oggi, tuttavia, alcuni teorici parlano della *post-verità* come di una continuazione naturale del postmodernismo, in quanto ritengono che vi sia contiguità tra il relativismo postmoderno, che il critico letterario Frederic Jameson chiamava capitalismo avanzato, con l'era della *post-verità* nei tempi dei social media. La pubblicazione dello studioso italiano Maurizio Ferraris, intitolato *Postverità e altri enigmi*, appare come opera molto rivelatrice in questa direzione. Durante l'epoca della post-modernità si insiste sul fatto che non esistono i fatti ma solo *modi* di guardare i fatti. Questa idea la si ritrova anche all'origine del pensiero *morbido* emerso nei primi anni Ottanta che destabilizzò diversi valori fondamentali che erano all'origine della modernità, quali l'equivalenza tra il valore della democrazia e quello della verità, o la corrispondenza tra la giustizia sociale e la conoscenza dei fatti. Molte riflessioni coincidono nel confermare il fatto che il relativismo postmoderno ha incontrato nell'epoca dei social network un nuovo modo di privilegiare l'opinione rispetto ai fatti reali. Questo fattore è evidente con la crisi della veridicità delle informazioni, per le quali è già difficile credere in ciò che viene mostrato come teoricamente oggettivo. Fino ad ora, i mezzi di comunicazione avevano avuto la funzione di far conoscere una pluralità di idee su determinati argomenti, secondo la specifica tendenza ideologica. Fungevano cioè da *gatekeepers* o come si suol dire da guardiani delle informazioni. Negli Stati Uniti, durante la campagna elettorale che ha portato alle elezioni presidenziali del 2016, il pubblico si è concentrato su due reti televisive, FOX News e CNN. Entrambi i canali si sono dedicati a filtrare e a presentare le medesime notizie da diversi punti di vista. Ma furono i social network ad essere determinanti nel decidere il trionfo di Donald Trump.

Sulle reti, gli utenti selezionavano il tipo di informazioni che preferivano, gli algoritmi le rilevavano e sono stati loro a offrire e riproporre contenuti sempre più simili. Nonostante il fatto che i social network non siano stati creatori di contenuti, di fatto ne hanno provocato di questi una massiccia condivisione. Se si approfondisce ulteriormente questo aspetto, sono gli utenti i responsabili che selezionano i contenuti sulla rete degli amici o delle persone che li seguono. La conseguenza è che vengono creati gruppi di opinione, in cui l'individuo interagisce principalmente con gli utenti con i quali ha più affinità sia sul piano degli interessi generali o di quelli più specificamente ideologici. In questo modo le esperienze negative vengono eliminate. Non avendo a che fare con i diversi punti di vista, si perde la diversità delle opinioni.

Ciò radicalizza il messaggio e amplifica la potenziale influenza della funzione politica. Il grande paradosso è che l'opinione non si basa più sulla certezza dei fatti ma sull'impressione. In questo contesto si sviluppa l'avanzata del populismo, in cui un'opinione può trionfare senza che abbia un riscontro di certezza. Questa forma di populismo intrinseco alla *post-verità* discredita la politica. I dibattiti elettorali delle elezioni americane del 28 aprile sono stati contrassegnati da questo enorme peso. Non importava che alcuni dati utilizzati nel dibattito fossero falsi, l'opinione si imponeva perché era fondamentale alimentare il preconcetto.

Di fronte a questi elementi che possiamo collocare in ambito politico e mediatico, forse è giunto il momento di chiederci se esistono forme di finzioni cinematografiche che ci raccontano della *post-verità*. Per rispondere a questa domanda, possiamo partire da una serie di film politici del passato volti a scoprire bugie dell'apparato statale o di ipotetici nemici. *Vice* (L'uomo nell'ombra, 2018) di Adam Mc Key, ad esempio. Il personaggio grigio di Christian Bale, interpretato dall'attore Dick Cheney, è in grado di trasfigurare la sua funzione decorativa

*segue a pag. successiva*

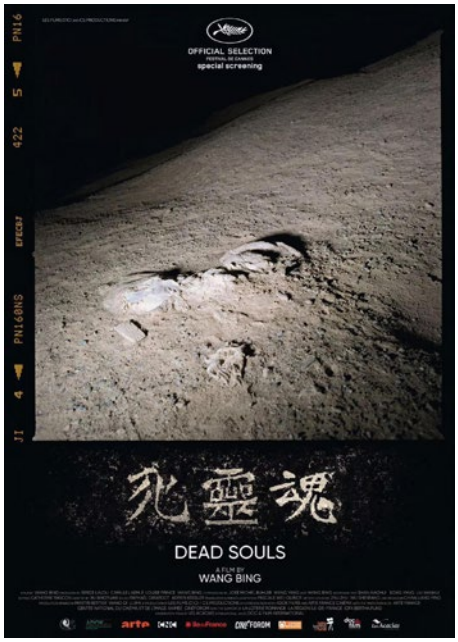
*segue da pag. precedente*

nell'ufficio del vicepresidente degli Stati Uniti nella conversione di un pazzo che è in grado di decretare la guerra in Iraq partendo da una bugia. *Vice* mostra come la mediocrità possa trionfare quando il valore della verità viene fatto saltare in aria. *Los papeles del pentágono* (The Post, 2018) di Steven Spielberg ci mette in guardia sui temi della guerra in Vietnam e ci racconta di ciò che si è voluto nascondere all'opinione pubblica. Il film è una testimonianza di un periodo in cui la stampa credeva ancora nel valore della verità in cui il giornalismo investigativo poteva far scoprire fatti che potevano perfino sconvolgere il cuore del sistema. In Spagna, sebbene per anni siano emersi pagamenti illeciti del governo del Partito popolare, la corruzione ha tardato ad essere colpita. *El Reino* (Il Regno, 2019) di Rodrigo Sorogoyen voleva spiegare alcune cose sul trionfo della menzogna e dell'inganno in politica, ma gli è mancato l'audacia. Invece, *Il traditore* (2019) di Marco Bellocchio descrive il tempo in cui le parti maleodoranti dello Stato in Italia usavano metodi oscuri per porre fine al potere della mafia. Insieme a queste espressioni ancorate ai parametri del cinema politico, altri film ci hanno parlato del bisogno di trovare nuove forme di credenza come nel caso del film *Lazzaro felice* (2018) di Alice Rohrwacher. È ancora interessante scoprire come risaltino nuovi discorsi sul tema della verità che contraddistinguono alcune *fiction*. Un esempio è quello di Isaki Lacuesta, forse uno dei registi che si è più avvicinato alle riflessioni sul tema della verità e che si è sforzato di volerne cogliere determinati aspetti con il film *Entre dos aguas* (2018).

Oliver Assayas con *Dobles vidas* (Double vies, 2018) si pone esattamente sul versante della *post-verità* tecnologica, per mostrare come sia possibile creare nuove visioni in cui, nella più completa modernità liquida, è possibile cambiare tutto e in cui tutto ha una fine breve. Sul tema, si può citare una figura chiave come quella di Quentin Tarantino, passato dalla post-modernità (*Pulp Fiction*, 1994) alla *post-verità* (*Bastardi senza gloria*, 2009), che ha usato la finzione per reinventare la storia e denunciare i nuovi segnali del fascismo. *Érase una vez en Hollywood* (C'era una volta a... Hollywood, 2019) di Tarantino rappresenta una nuova svolta nel discorso sulla *post-verità*. La cosa fondamentale è la gestione del potere della falsità come utopia per trasformare la propria Storia, in modo da costruire nuove storie che contraddicano la verità dei fatti. Il caso Sharon Tate assume un altro tono quando Tarantino presume che non ci siano fatti dimostrabili ma solo possibili resoconti.

Se consideriamo la *post-verità* come un'estensione del populismo, probabilmente sarà necessario osservare come anche la crisi della verità influenzi il mezzo stesso del cinema: l'emergere del digitale come supporto al cinema implica la nascita stessa della falsa visione. Tutte le *fiction* sono sottoposte a un processo di post-produzione che rende gli effetti speciali visibili o invisibili. Oggi, mentre l'industria continua ad avanzare nella costruzione e nella visualizzazione dei suoi prodotti visivi, emergono opere che tendono a combattere la *post-verità* delle immagini con nuove immagini che certifichino la verità del rischio. Così, nel campo dei *blockbuster*, è molto interessante contrapporre, ad esempio, *Avengers: Edgame* (2019) di Anthony e Joe Russo con *Mad Max: Fury Road* (2015) di Georges Miller o con *Mission Impossible: Fallout* (2018) di Christopher McQuarrie. Mentre i prodotti Marvel ricorrono allo sfruttamento del sistema digitale, nei film di Miller e McQuarrie la figura dello specialista viene utilizzata per girare le scene d'azione. Se André Bazin riteneva che una certa idea del montaggio alterava una "verità", oggi dobbiamo chiederci se la post-produzione altera altre "verità". La domanda è ad esempio se un film come *Birdman* (2014) di González Iñaritu, in cui si fa credere allo spettatore l'idea di un lunghissimo piano sequenza come ricorso stilistico corrispondente a una verità effettivamente girata in modo continuo o se si vuole adottare una tecnica di post-produzione. Se si tratta di una operazione di post-produzione, questo pone un vero problema che alimenta un inganno - o simulazione -, cioè di qualcosa che esiste ma solo come operazione virtuale. Dobbiamo anche chiederci se è un effetto collaterale della *post-verità* il modo in cui si può configurare una messa in scena di *qualità* come in *Roma* (2018) di Alfonso Cuaron, in cui il regista trasforma artificialmente in laboratorio le immagini per creare un presunto realismo. Questi esempi ed altri che dimostrano il contrario aprono un confronto teorico sul fatto che il cinema si muova tra il desiderio della *post-verità* o della iper-verità.

Nel 2005 è uscito un libro intitolato *Post-verità*, curato da Berta Sichel per il *Centro de Arte Reina Sofia*. Nel libro si utilizzava, anticipatamente, il concetto riguardante la relatività del documentario e quello della crisi dei confini. Quindici anni fa eravamo in un tempo della ridefinizione del documentario. I cosiddetti llamados fake, o falsi documentari, avevano un grande peso. Oggi, forse, la domanda che dovremmo porci potrebbe essere quella di come il documentario può ritornare a testimoniare. Questa problematica è insita nelle interviste alle vittime dei campi di concentramento della Cina di Mao utilizzate da Wang Bing in *Dead Souls* (2018), ma è presente anche nella serie dei documentari per la televisione di *The Vietnam War* (La guerra del Vietnam, 2017) di Ken Burns e Lynn Novick. Forse dovremmo chiederci se il documentario deve tornare ad essere, da una prospettiva etica, un genere cinematografico semplicemente ancorato alla "verità". Uno dei documentari più destabilizzanti girati negli ultimi anni è *Como me da la gana II* (2016) del cineasta cileno Ignacio Agüero, dove chiede ad altri registi del suo paese cosa è cinematografico per loro. Nella maggior parte dei casi non emerge una risposta convincente. Agüero mette in discussione il rapporto del documentario con il mondo, la sua funzione e il luogo del cinema. Forse in questa epoca di *post-verità* è necessario chiedersi di nuovo: cos'è oggi il cinema? La domanda ne implica un'altra più complessa: è possibile trovare nel nostro mondo di *post-verità* una moralità delle immagini? Continueremo a pensarci.



"Dead Souls" (2018) di Wang Bing

"Como me da la gana II" (2016) di Ignacio Agüero

*Àngel Quintana*

** (da wikpedia: il termine deriva dal filosofo, saggista, accademico ed epistemologo francese Jacques Derrida, il cui nome è legato al concetto di decostruzione in ambiti disciplinari molto diversi dalla filosofia, come la linguistica, la critica letteraria, la teoria politica, la giurisprudenza, gli studi religiosi, la teoria dei media, l'antropologia, gli studi culturali, l'architettura, gli studi postcoloniali, gli studi di genere e la psicoanalisi. La sua opera, che ebbe una diffusione globale, in particolare negli Stati Uniti e in Sud America, è solitamente associata al cosiddetto post-strutturalismo francese o al postmodernismo).*

*Traduzione dallo spagnolo di Marco Asunis*

*segue da pag. 1*

È lui a guadagnare per primo un posto vicino al finestrino e lei fa l'atto di sedergli accanto. Il fatto non accade perché lui la previene e le dice, tra il duro e il sarcastico: *"Chin tottu ssu locu chi b'est! Istiri, chi ssi nono nor damus calore a pare!"*: "Con tutti i posti liberi che ci sono! Allontanati che se no ci diamo caldo a vicenda!"

È una questione di vuoti e di riempimenti.

Dice don Sebastiano alla moglie donna Vincenza in un film da fare tratto dal capolavoro pubblicato postumo *Il giorno del giudizio* (1977) di Salvatore Satta: "Tu sei al mondo solo perché c'è posto". Così batte la lingua, offesa irreparabile. Uccide più della spada. Una situazione sospesa nella Nuoro di inizio Novecento, in un palazzo-prigione. I corpi di don Sebastiano e donna Vincenza ma anche altri di altre case e luoghi della città-villaggio fantasma è come se appartenessero a una terra di morti. Sono *nell'inferno dei martoriati vivi*, per ripetere Pasternak, colui che offende e colei che viene offesa. Senza nessuna solidarietà, nessun vincolo neppure matrimoniale che li leghi. Resi alieni come gli individui fatti numero e avviati in fila alle docce da cui uscirà gas invece che acqua nei campi di sterminio nazisti. Come i corpi disinfestati dalle radiazioni atomiche, i sopravvissuti, che hanno in Hiroshima e Nagasaki, nel fungo atomico, il massimo della rappresentabilità. A paragone cinematografico sovviene l'armata dei morti senza pace, un esercito di disonore, ombre nel buio della montagna, nella trilogia del *Signore degli anelli* (*The Lord of the Rings*, 2001-2003), i film di Peter Jackson che prendono dal capolavoro (1954-1955) di Tolkien.

Questo è lockdown, uno spaccato dell'inferno fatto di deserto in una stanza, penombra di risentimento e rancore. Anche don Sebastiano e donna Vincenza sono *Sotto il sole di Satana* (*Sous le soleil de Satan*), il romanzo (1926) di Georges Bernanos da cui Maurice Pialat ha tratto un film (1986). Dice il curato Donissan (Gérard Depardieu) che l'inferno è non amare più. Una situazione che l'offesa fatta con sommo sprezzo da don Sebastiano contro una donna resa vecchia, sterile e inutile, contiene. Ha dentro tutti gli assurdi di ieri di guerra, fame e peste, e il tempo fermo dell'oggi: dove la corsa al postmoderno sa sempre di *Day After* come nell'omonimo film "The Day After - Il giorno dopo" (1983) di Nicolas Meyer del giorno dopo l'esplosione atomica, tutto tranne che fantascienza. Un tempo lungo, lunghissimo che perdura estenuante, esasperante, una situazione estrema che si rigenera come circolare danza immobile. Una lunga stasi. Senza che le persone che la abitano, i pensanti e gli automi, siano posseduti dalla Grazia. Ancora Bernanos a richiamo, il magistero di Robert Bresson che rende film *Diario di un curato di campagna* (*Journal d'un curé de campagne* 1936, 1951): Ambricourt, villaggio dominato dal tedio e dalla noia, dalla solitudine e dal vuoto, dall'incomunicabilità, dall'odio verso gli altri e verso se stessi.

Così è il lockdown. Lascia il segno.

Tutto il cinema di Ingmar Bergman, per tornare allo specifico filmico, è segnato dal lockdown, dalla crisi di coscienze lacerate, dall'incubo della solitudine trasformata in spettro. All'inferno risponde il silenzio di Dio. Una filmografia sterminata quella del maestro svedese, un silenzio popolato da incubi e spettri come segno di una altrimenti assurda quotidianità fatta di niente. Tutto come raggelato, come in *Ethan Frome* di Edith Warthon, romanzo (1911) dell'invidia, uno dei peccati capitali componenti il lockdown (come non pensare a *Seven*, 1995 di David Fincher), da cui John Madden ha tratto film nel 1993. Sono tutti sulla linea della lezione bergmaniana del silenzio di Dio come silenzio della natura, della campagna, della brughiera (la lezione delle sorelle Brontë), della foresta, della metropoli, della Waste Land atomica e post atomica, nel villaggio-mondo dove le case sono altrettante prigioni e luoghi di espiazione. Di Bergman valgono in questo assunto i suoi capolavori: *Il settimo sigillo* (*Det sjunde inseglet*, 1957), *Il posto delle fragole* (*Smultronstället*, 1957) e la trilogia *Come in uno specchio* (*Sāsom i en spegel*, 1961), *Luci d'inverno* (*Nattvardsgästerna*, 1963) e *Il silenzio* (*Tystnaden*, 1963). Un cinema che ha il teatro di Ibsen come referente. Ma Bergman attinge pure dall'esperienza del padre, pastore protestante. Racconta di preti che hanno perduto la fede, che non sanno usare parole di consolazione, che non siano stereotipi, in questo accrescenti la disperazione di chi a loro si rivolge per uscire dall'inferno e dal vuoto. Come tanti preti dei romanzi di Grazia Deledda, anche loro erranti in preda a sensi di colpa e impossibilità di espiazione: in assonanza ancora con tanti Gösta Berling, il personaggio tormentato e alcolista inventato (1891) dal Nobel svedese Selma Lagerlöf, reso cinema (*Gösta Berlings saga*, 1924) da Mauritz Stiller, c'è anche Greta Garbo, a sua volta dante voce a tanti personaggi fantasmatici di Viktor Sjöström, ispiratore di Bergman.

Il lockdown è uno stato dello spirito che accomuna corpi di diverse latitudini. La letteratura, il cinema e l'arte, per tornare all'assunto iniziale, ne dipingono e raccontano sia il dettaglio che la stagione totale.

C'è il lockdown doloroso degli alienati e dei pazzi, dei diversi e dei mostri: *Freaks* (1932) di Tod Browning, *Matti da slegare* (1975) di Marco Bellochio, Silvano Agosti, Sandro Petraglia, Stefano Rulli, *Qualcuno volò sul nido del cuculo* (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, 1975) di Miloš Forman, *The Elephant Man* (1980) di David Lynch, *La donna scimmia* (1964) di Marco Ferreri. C'è il lockdown del deserto e (*Lawrence of Arabia*, 1962) di David Lean a *Apocalypto* (2002) di Mel Gibson

*segue a pag. successiva*

"Il diario di un curato di campagna" (1951) di Robert Bresson

"The Day After - Il giorno dopo" (1983) di Nicholas Meyer

"Il silenzio" - Tystnaden (1963) di Ingmar Bergman

*segue da pag. precedente*

passando per il lockdown di *Apocalypse Now* (1979) di Francis Ford Coppola (*Cuore di tenebra-Hearth of Darkness di Conrad* come nucleo fondante) e tante altre trincee e terre di nessuno di film-capolavoro sulla prima e seconda guerra mondiale: dove le situazioni inventate sono più veritiere di quelle reali. Come nell'invenzione dei *Desastres* di Goya, il lockdown dell'artista sordo che ha un udito così fine da essere paragonato a quello di Dio quando, smesso il silenzio, abbassa le sue aures per sentire le parole e il cuore muto degli uomini.

C'è sempre la questione del silenzio e dell'incapacità dell'intro a farsi parola significativa e comunicante, così è il mutismo in sardo *mutìmene*, a caratterizzare l'alienazione e la follia. Solo esplosioni di violenza, tentativi frustrati di fuga, disarticolato dolore della condizione di chi si rende conto di essere al mondo solo perché c'è posto. E niente può l'energia vitale mascherata da durezza pedagogica di chi da quella terribile condizione vuole far uscire chi soffre. Un continuato Getsemani come in *Anna dei miracoli* (*The Miracle Worker*, 1962) di Arthur Penn, con Anne Bancroft altrove, nel *Laureato* (*The Graduate*, 1967 di Mike Nichols) *Mrs. Robinson*, quella sì, la canzone di Simon&Garfunkel, una via uscita dalla costrizione a odiare se stessi.

"Seven" (1995) di David Fincher

"Molokai, l'isola maledetta" (1959) di Luis Lucia

Ma forse il lockdown più significativo sta in un film poco conosciuto, *Molokai l'isola maledetta* (1959) di Luis Lucia. Narra la vicenda di Damiano de Veuster che abbandonò la modernità dell'Europa per andare a vivere e morire con i lebbrosi di un luogo altrimenti abbandonato da Dio.

È una storia reale che sembra ispirare il racconto *L'uomo che volle guarire* (1954) di Dino Buzzati. Vi si parla di Mseridon che altro non fa che pregare per guarire dalla lebbra e lasciare così il lazzaretto in cui è stato rinchiuso. Ci riesce una prima volta ma quando sta per varcare la porta verso la libertà i guardiani trovano un minuscolo, invisibile puntino sulla punta del dito del piede. Segno che c'è ancora il contagio. Il mondo crolla addosso a Mseridon. Ma passata la disperazione ricomincia a pregare con molta più intensità di prima. E riesce a guarire di nuovo, a far andar via definitivamente il puntino, segno della lebbra. Adesso Mseridon è davanti alla porta spalancata del lazzaretto e ha davanti a sé tutta la magnificenza del mondo di fuori, ancora più magnifica di quella immaginata nella lunga prigionia. Il guarito dalla lebbra esita, si ferma prima di varcare la linea di confine verso la libertà. Poi, dopo aver detto ai guardiani di richiudere il portone torna indietro. Il suo posto è nel lazzaretto. Chi sa oggi Mseridon.

*Natalino Piras*

---

***Festival***

# Premio Diari di Cineclub a Oltre il fiume di Luca Zambolin

## 5. La Spezia Short Movie Award

Festival internazionale di Cortometraggi – 2020 - www.laspeziafilmfestival.it

La Giuria del Premio Diari di Cineclub – periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica, composta da: Alba Paolini, Angelo Tantaro, Antonio Falcone, Fabio Massimo Penna, Ignazio Gori, Massimo Pellegrinotti, Sara Santucci, Silvio Del Riccio, Simone Soares, Susanna Zirizzotti, Ugo Baistrocchi, Yala Iachini, dopo aver visionato online e discusso le opere messe a disposizione dalla Direzione del Festival, nel rispetto delle disposizioni del Dpcm emergenza epidemiologica da Covid-19, ha deciso di attribuire il Premio Diari di Cineclub a:

OLTRE IL FIUME

di Luca Zambolin (2019) Italia

La scelta della protagonista, tra paesaggi di ampio respiro in contrasto con le immagini di contadine oppresse e uomini in divisa, lo scorrere dell'acqua, il fiume che divide e unisce mondi diversi nello spazio ma anche nel tempo, le sirene di allarme, la violenza delle armi e la vita che riprende all'improvviso con lo sguardo della ragazza all'apparire del cavallo fuggito dalla guerra e ora in libertà, offrono punti di vista originali e inattesi. Un film essenziale nelle inquadrature, nella recitazione, nelle sottolineature sonore, esente da imperfezioni.

# Buongiorno, notte, il lampo geniale di una storia tutta diversa

*Buongiorno – Mezzanotte –*
*Torno a casa –*
*È stato il Giorno a stancarsi di me –*
*Come avrei potuto io – di lui?*

*La luce del sole era una casa*
*Dolcissima in cui abitare –*
*Ma – non mi ha voluto – il Mattino.*
*Così – Buonanotte – Giorno!*
*(Dalla poesia di Emily Dickinson)*

Tonino De Pace

Come in una partita di calcio con recupero, al novantatreesimo minuto di Buongiorno, notte - il film di Marco Bellocchio che nel 2003, quindi venticinque anni dopo, racconta con la finzione del set e la verità dei documenti, una possibile versione di quello che fu il rapimento Moro - accade il fatto straordinario ed esaltante, il magnifico svilupparsi dell'azione, per rimanere in metafora, che si conclude con una entusiasmante sequenza finale che ha il sapore, il colore e l'essenza di un imparabile tiro che, sferrato dalla distanza, batte il portiere e si infila nella rete, sollevando l'entusiasmo da brividi del pubblico. Aldo Moro, mentre i suoi carcerieri dormono, apre la porta della sua angusta prigione, si infila il cappotto, apre la porta dell'appartamento ed esce per le strade di Roma, stringendosi il paletot per difendersi dal freddo e dalla mattinata piovosa. A raccontarlo, tornano i brividi e si sentono, lontane, le grida del pubblico, il tifo da stadio. Ancora oggi, ad altri diciassette anni di distanza da quel film, continuiamo a chiederci, come sarebbe stato il nostro Paese se quello che il cinema, con commovente falsa verità, ci ha raccontato attraverso l'immaginazione di Marco Bellocchio, fosse davvero accaduto? Cosa sarebbe mutato se, in una giornata qualunque tra il 16 marzo e il 9 maggio 1978, Aldo Moro fosse davvero riuscito ad uscire dalla sua prigione e come ogni detenuto immagina, ad evadere da una cattività non solo ingiusta, ingiustificata e mistificatrice dei fatti – ce ne saremmo accorti negli anni successivi – ma anche umanamente umiliante, espressione di una cultura violenta e inaccettabile. Quali sarebbero state le sorti del nostro Paese? La data del 9 maggio di ogni anno ci fa correre con la memoria a quelle immagini poco definite dell'epoca, che la televisione diffuse, con il corpo dello statista rannicchiato nel cofano della Renault4, che come ogni carro funebre esponeva le spoglie del defunto alla pietà dei vivi. In quella vettura, che aveva il colore che è stato della lotta, della Resistenza e che invece quel giorno si colorava del colore del sangue di un intero Paese, non solo moriva Aldo Moro, ma anche la speranza, quella che avrebbe potuto mutare le sorti dell'Italia. È per questo che amiamo quella sequenza, tra le più belle del cinema italiano perché apre ad un immaginario che molti hanno sognato e sperato. Riavvolgendo la storia d'Italia da quella data in poi, una sequenza che, nonostante il suo peso specifico e la consapevolezza di quel peso, è girata senza l'enfasi della Storia, ma con la pragmatica certezza di una differente storia possibile, in adesione al motto adattabile anche a questa occasione che accompagna il nostro sentire: un'altra storia è possibile. Il cinema di Marco Bellocchio, con questa sua incursione nei fatti di quel 1978 e con quella intuizione così visionaria, ha saputo gettare una luce che nessun saggio, nessuna ipotesi politica, nessuno studio avrebbe mai potuto offrire con una sintesi così stringente, con un'emozione così fulminante. Tutto ciò non solo perché quella breve sequenza accende una luce in ognuno di noi spettatori e restituisce al cinema la forza e l'efficacia che la comunicazione attraverso l'immagine sa tradurre, ma anche perché il cinema, con quelle immagini, torna, fosse pure solo per quel momento, a diventare oggetto di consumo popolare, immediato, senza mediazioni, sintesi della nostra storia, riscrittura assoluta della nostra vita, del nostro sentire, del nostro modo di avere vissuto. Marco Bellocchio ha reinventato l'immaginario e lo scriviamo e lo diciamo oggi, in un'epoca in cui avremmo bisogno di immaginari che, invece, per eventi più grandi di noi, ci vengono occlusi, compresi quelli artificiali del cinema. Allo stesso modo a Moro è stato occluso ogni spiraglio di vita che, invece, nel film, il suo straordinario interprete, Roberto Herlitzka, si riprende come un atto di libertà, come un diritto umano, affermando una verità che aveva bisogno di essere scritta, sia pure con quell'immaginario del cinema, quella diversa storia possibile che aveva urgenza di essere tracciata con i segni della macchina da presa, perché restasse a futura memoria e ci potesse ancora suggerire che tutta un'altra Italia sarebbe stata possibile. Dalle parole di Bellocchio, in un'intervista reperibile in rete, apprendiamo che la sequenza del sonno indotto da Chiara ai suoi compagni terroristi la notte precedente all'esecuzione dello Statista, ha legami ideali

*segue a pag. successiva*

*segue da pag. precedente*

con i miti greci. Il cinema del regista di Bobbio conferma la costante alterità e definita autonomia che possiede rispetto alle tradizioni del cinema italiano. Il racconto del suo "Moro" è la riflessione alternativa di un intellettuale legato alle cose della storia politica, ma al contempo la messa in scena esplicita di uno spettacolo. La sceneggiatura di cui si parla nel film, finisce per essere quella del film che vediamo, tanto che il suo autore viene arrestato senza motivo. Una messa in scena rigorosa, tragica, ma anche fatta di momenti quotidiani (la dissonante sequenza della benedizione della casa), e a tratti commovente (c'è una donna con voi? Chiede il Detenuto e alla risposta affermativa di uno dei carcerieri, risponde, l'avevo capito da come sono piegate le calze). Bellocchio fiducioso del cinema come strumento politico, come traduttore di una cultura sedimentata che riemerge nelle immagini di repertorio di Lenin e della sua panchina e in quelle della Resistenza. Bellocchio plasma la storia, restituendole la forma del desiderio. Tutto accade in quel susseguirsi di sequenze oniriche che trasformano il Detenuto in pater familias, in guida morale e politica per i terroristi disarmati di fiuto politico e accecati da un rancore che non li fa più sognare (non sogno più dirà Ernesto). Nessuno sogna tranne la disarmata e disarmante Chiara che è bella, ma veste come una suora, l'unico personaggio di cui conosciamo qualcosa, un personaggio che fa risuonare la speranza pur nel drammatico e irreversibile volgere dei fatti. Ma la tragedia annunciata si trasforma, d'improvviso, in evento liberatorio e sorprendente. Il cinema di Bellocchio materializza la realtà e trasforma l'inconsistenza dell'immagine, in consistenza storica, in materiale che resiste anche alla sua connaturata falsità, il racconto inventato si fa per un momento verità storica. Marco Bellocchio ha conferito dignità all'immaginazione, la realtà del suo film, ispirato ai versi di Emily Dickinson, poetessa notturna dai versi solari, si fa la verità che l'immaginario ha sempre desiderato.
La pioggia fredda e sottile bagna davvero Moro-Herlitzka, il suo corpo sente davvero freddo, e quella sua camminata nel disadorno slargo romano sembra davvero continuare, anche dopo, quando tutte le luci, di tutte le sale cinematografiche, si sono accese.

*Tonino De Pace*

# Esistenza è resistenza

*Il fascismo non è un'opinione: è un crimine.*
*(Sandro Pertini)*

*La Resistenza e il Movimento Studentesco sono le due uniche esperienze democratico-rivoluzionarie del popolo italiano. Intorno c'è silenzio e deserto: il qualunquismo, la degenerazione statalistica, le orrende tradizioni sabaude, borboniche, papaline.*
*(Pier Paolo Pasolini)*

*Cari ragazzi, io a 17 anni e un mese con i partigiani ho visto nascere la democrazia, ora che sono vecchio devo vederla morire? La speranza siete voi, restiamo umani!*
*(Don Andrea Gallo)*

Antonio Loru

Cari ragazzi, disgraziati figli di questi tempi duri, mi rivolgo soprattutto a chi tra di voi non ha avuto la fortuna di proseguire negli studi, di scuola media superiore e universitari, chi questa fortuna l'ha avuta e troppo spesso non sa di averla, voi che non l'avete avuta e non l'avete invece sapete bene cosa avete perso. In questo 2020 veramente *anno bisesto anno funesto*, è praticamente passato sotto silenzio, per i motivi che tutti sappiamo, il 75° anniversario della Liberazione dal nazifascismo in Italia dopo una lotta di Resistenza durata due anni e costata migliaia di vittime, alcune brutalmente assassinate per rappresaglia contro le azioni militari dei partigiani, vittime civili disarmate, vecchi, donne e bambini soprattutto, i giovani, da una parte o dall'altra erano o sbandati, dopo la fuga di Vittorio Emanuele III e della famiglia reale da Roma verso Pescara e poi a Brindisi, o impegnati in azioni militari. In Italia tra il '43 e il '45, tra la caduta del governo Mussolini del luglio '43 e il 25 aprile del '45, data del proclama dell'Insurrezione generale da parte del Comitato di Liberazione Nazionale Alta Italia (CLNAI) e del Corpo Volontari della Libertà (CVL), ci fu una vera e propria guerra civile, assieme a quella che vedeva combattere nel nostro territorio le forze militari alleate anglo-americane contro l'esercito tedesco impegnato sul Fronte occidentale. La Seconda Guerra Mondiale in Italia terminerà ufficialmente il 6 di maggio del '45. Nel resto del pianeta, dramma nel dramma, con le bombe atomiche sulle città giapponesi di Hiroshima e Nagasaki (6 e 9 agosto 1945). Nel 1945 io avevo meno (-) dieci anni, essendo nato nel 1955 e posso dire, senza tema di smentita: *io non c'ero!* C'era invece mio padre che nel '45 aveva poco più della vostra età, 22 anni, soldato sbandato, come tanti giovani lasciati in balìa degli eventi dopo l'8 settembre '43, data in cui agli italiani venne data notizia dell'avvenuto Armistizio dell'Esercito italiano e del Paese con le Forze militari alleate anglo-americane e l'abbandono dell'alleanza con la Germania e i reparti del suo esercito, ancora presente in forze in Italia, non la presero per niente bene. Il Re pensò di riparare fuori da Roma, lasciando l'esercito senza capo, con i tedeschi infuriati per il tradimento. In quel momento, dal settembre '43 al maggio '45, si scrisse in Italia una delle pagine più tragiche della sua storia, ma anche quella più luminosa di tutte, quella della lotta partigiana per la libertà. Ma queste cose le potete trovare in qualsiasi libro di storia. Quello che mi preme di dirvi è: non credete a chi in questi giorni fa degli accostamenti azzardati: emergenza, Covid o altre, non fa rima con Resistenza. Il gergo militare che in questo momento pare tanto di moda, non vi tragga in inganno. Quella alla pandemia non è una guerra, i medici, gli infermieri, tutti gli altri cittadini non siamo eroi, siamo semplici cittadini che cercano di trovare il modo più razionale per uscirne se possibile vivi da questa brutta situazione sanitaria e dalle sue conseguenze economiche, morali, civili, culturali. In una guerra vera la scienza e la tecnica, più ancora nel mondo moderno la tecnologia, sono sue alleate, le fabbriche producono armi di sterminio sempre più sofisticate, in questa, impropriamente chiamata guerra al Covid-19, la scienza e la tecnologia devono essere impegnate nella ricerca di soluzioni per arginare il diffondersi del virus e per trovare una soluzione definitiva, almeno a questo male, cioè un vaccino. Nessun virus, nessun batterio o *d'ognia stoccada 'e mabi mau*, possono essere nostri nemici, perché non hanno una volontà o come direbbero i filosofi e i teologi, non hanno libero arbitrio, dunque non possono scegliere, né di esserci nemici, né di esserci amici. Altra cosa, molto più intelligente sarebbe, (è), mettersi domande quali: *abbiamo qualche responsabilità sull'origine, la diffusione, e soprattutto sulle dimensioni assunte dalla pandemia? Il nostro attuale stile di vita, i nostri modelli di produzione e consumo hanno qualche relazione con il Corona Virus?* La parola *Resistenza* ha, ragazzi, un significato, una valenza, anche fuori dal contesto storico-storiografico che le è proprio, altrimenti diventa una parola vuota, tirata fuori dalla naftalina di un anno, in prossimità di ogni nuovo 25 aprile, fatta sfilare tra ali di folla, (in gran parte di vecchi), ripetuta in discorsi ufficiali come una litanìa, e finita la giornata, rimessa a posto nella sua *logoteca*, fino all'anno prossimo, come gli alberi di Natale di plastica il giorno successivo all'Epifania. Si può, si deve resistere ogni giorno. La resistenza è un esercizio quotidiano di progresso nella libertà. Scrive *Gianni Oliva* (*il Fatto Quotidiano, giovedì 23 aprile 2020*): <*Resistere è un concetto più volte evocato*

*segue a pag. successiva*

*in anni recenti, di fronte ai rischi di deriva democratica veri o presunti. Ma per resistere non bisogna aspettare la pressione dell'emergenza. Resistere significa avere coscienza di sé, capacità di discernimento e giudizio senza condizionamenti, libertà di pensiero, coraggio di parola. Resistere, in fondo è un modo di essere: come tale si addice alle generazioni che hanno ascoltato i racconti dei partigiani,* [la mia, per es. Nda] *ma altrettanto a quelle che hanno poca dimestichezza con le memorie passate e piuttosto che il 25 aprile ricordano l'11 settembre* [la vostra, per es. Nda]. Hegel diceva che la storia umana è in realtà il lungo, ininterrotto cammino, di un numero sempre crescente di uomini verso la libertà. Qualcuno nel Novecento ha parlato di *fine della storia*. Io penso che la storia non finirà, almeno fino a quando su quella strada verso la libertà ci sarà anche uno/a sola/o a percorrerla. Un altro importantissimo filosofo francese del '900, Jean-Paul Sarte, nella sua opera filosofica più importante, *L'essere e il nulla*, (*L'Être et le Néant. Essai d'ontologie phénoménologique, 1943*) ha scritto che *l'uomo è condannato a essere libero*: condannato perché non si è creato da se stesso, qualcuno si è preso la briga di metterlo al mondo, e pur tuttavia libero, perché, una volta gettato nel mondo è responsabile di tutto ciò che fa. Scegliere vuol dire decidere di dire di sì o decidere di dire di no, certo dopo averci pensato, ma arriva un momento in cui si deve scegliere, e di fatto si sceglie. Anche astenendoci, scegliamo, scegliamo di non scegliere, scegliamo di lasciare ad altri che scelgano per noi tra il no e il sì. Ma nella scelta di scegliere siamo liberi, nella scelta di non scegliere non siamo liberi, siamo solo condannati alla libertà del fare, non alla vera libertà, che è sempre e solo libertà di agire. Fare non è la stessa cosa di agire. Fare fanno anche le macchine, e pure molto meglio di noi. Noi *siamo* solo nell'azione, che non ha la precisione del fare della macchina, ma nella sua imprecisione sta l'essenza della sua libertà, che apre a nuove possibilità di azione. Nell'azione risiede la volontà dell'uomo che si è dispiegata nell'invenzione della macchina, ma si è annichilita nella realizzazione meccanica e nella funzionalità della macchina stessa, lasciata alla meccanicità del suo ritmo produttivo. Lo schiavo sceglie la sicurezza del poco affidandosi al buon cuore del padrone. L'uomo libero sceglie l'apertura al rischio della libertà e dell'indigenza, affidandosi agli eventi, alle sue capacità, alla sua tenacia, alla fortuna, alla forza della sua azione sul mondo, dice sì alla condanna alla libertà che inizia a scontare il giorno stesso in cui viene al mondo. Oggi penso a quella generazione di giovani che con la forza della loro volontà ci hanno regalato la nostra imperfetta democrazia che ha consentito a ragazzi come me, tra la fine degli Anni Cinquanta e fino agli Anni Ottanta, provenendo da famiglie operaie e contadine di diventare

Partigiani

Repubblichine

insegnati, (qualcuno universitario), medici, avvocati, ingegneri, ottimi operai specializzati, validi e creativi artigiani. Operai e contadini, parole per me bellissime, certo mille miglia lontane dalla prosaicità di lavoratore, dipendente, imprenditore agricolo e simili. L'operaio e il contadino, così come l'intellettuale e l'artigiano, non lavorano e non fanno, ma operano, agiscono, lasciano al mondo, alle società presenti e alle società future, buona parte della loro opera. Quelli che hanno avuto in dono dalla fortuna la mia generazione, sono stati ottimi e responsabili nonni e genitori. Senza tanti giri di parole, noi non siamo stati e non lo siamo per voi, né ottimi e nemmeno buoni genitori e nonni, non vi stiamo lasciando il mondo di opportunità che i nostri hanno lasciato a noi: coperture sindacali, diritti sociali, in una parola (anzi due) lo *Stato sociale*, che ha consentito, dopo due (dico 2) guerre mondiali l'assistenza sanitaria pubblica universale, una scuola pubblica davvero aperta a tutti, l'università altrettanto aperta a tutti e realmente gratuita. Oggi mi sembra, posso ovviamente sbagliarmi, non sia più così, se non nei proclami e nel libro dei sogni delle buone intenzioni dei politici in periodo elettorale. Proclami ai quali sembrano credere poco anche loro, i politici, se è vero, com'è vero, che il Ministro dell'Istruzione e della Ricerca designato nel secondo governo Conte (Lorenzo Fioramonti) il 5 di settembre 2019, il 30 dicembre, solo 116 giorni dopo, si è dimesso, causa *gli esigui mezzi messi a disposizione del suo gabinetto ministeriale*. Lo dimostrano le statistiche sull'abbandono scolastico, che in Sardegna, per esempio, toccano cifre da record (21,2%, 1 ogni 5, 4 per classe, mediamente di 20!!). Lo dimostra il calo continuo d'iscrizioni alle università, penso (è una mia congettura e come tutte le congetture esposta al sano rischio della falsificazione, come il filosofo Karl Raimund Popper ha insegnato) favorito anche dall'accesso a numero chiuso introdotto venti anni fa, quando voi ancora tanti di voi non erano ancora al mondo, e salutato sbrigativamente, anche da troppi addetti ai lavori, come *razionalizzazione*. Una delle conseguenze, tra le tante, è che oggi non si trovano più medici per sostituire quelli che pure stanno andando in pensione mediatamente a 65 anni, quelli della mia generazione, non proprio pensionati baby. Terminiamo con la guerra, parola di questi tempi abusata. Della guerra si può dire e la guerra può essere tutto: *santa, di popolo armata, di aggressione, di conquista, di rapina, coloniale, imperialistica, di liberazione*, tutto, tranne che *bella*. Qualche volta è necessaria. La Resistenza italiana armata al nazifascismo fu una guerra necessaria, non per difendere la democrazia, che ancora non c'era mai stata in Italia, ma per promuoverla, per instaurare la Repubblica democratica sul principio inviolabile dell'Unità dello Stato e dell'uguaglianza giuridica di tutti i suoi cittadini. Ma la libertà e la giustizia, la democrazia vera non è una pianta spontanea, va curata quotidianamente, ha bisogno della mano, del cuore, dell'intelligenza degli uomini e delle donne che vivono alla sua ombra e godono dei suoi frutti. La democrazia è di materia preziosissima ma fragile, lo sapeva già Platone, noi oggi possiamo dire che non è né d'acciaio, né di platica, è di cristallo, può andare in frantumi al minimo urto, bisogna stare attentissimi nel maneggiarla, ma maneggiarla, la democrazia, si deve, non possiamo tenerla chiusa sotto chiave per non correre il rischio di romperla, se non si usa, la democrazia *non è*, la democrazia è fondata sull'uso responsabile e intelligente dei diritti, in una parola, della ragione. Esistere non è dipeso da noi. Resistere dipende da noi. Sempre.

*Antonio Loru*

### *Ettore Ferettini. In memoria di un grande autore Super8*

*Ogni film libero è una nascita e annuncia altri sogni possibili...*
Dedicato a Ettore Ferettini che ci ha lasciato il 7 giugno 2008
Autore indipendente associato al Cineclub Roma.
Con il suo cinema amatoriale S8 fantasticava mondi più giusti per tutti i diseredati della terra e dell'anima.

*Ettore riposa al Cimitero Flaminio di Roma, lotto 1 edificio Q, cappella 45, piano I°, Fila 2 n. 13*

*DdC*

Cine Club Roma fondato nel 1949

# Pasolini, poète maudit fra letteratura e cinema

Lucia Bruni

Avventurarsi nell'universo artistico di Pier Paolo Pasolini è come entrare in quella "selva oscura" che apre il *poema sacro* del nostro illustre antenato fiorentino. Tanto più se lo facciamo cercando di distinguere i linguaggi del suo genio creativo: poesie, anche dialettali, romanzi, saggi, cinema. Le sue opere sono la summa di queste tre espressioni ed è forse proprio nel cinema che lui le riassume per ritrovarle insieme.

[...] *"io amo il cinema perché con il cinema resto sempre al livello della realtà. E' una specie di ideologia personale, di vitalismo, di amore del vivere dentro le cose, nella vita, nella realtà."* [...]

(Intervista a "Filmcritica", gennaio-febbraio 1967).

E ancora, in un brano tratto da *Tre riflessioni sul cinema*, in AA.VV, Annuario del '75, Eventi del '74, Biennale di Venezia, 1975:

[...] *"Ecco un ruolo per il cinema, non imposto, non voluto, non deciso dai tetri custodi della Legge: rispecchiare attraverso una espressività deperita e sopravvivente un mondo inespressivo, esprimendosi attraverso di esso. Ma io parlo del cinema. E il cinema, si sa, non esiste. E' una mera deduzione. Esistono solo i film, è da essi che si deduce l'esistenza del cinema."* [...]

Uomo di profonda cultura, poeta, regista fra i più tormentati del nostro tempo sino a una tragica scomparsa, Pasolini è stato teso e talvolta straziato fra poli opposti: il marxismo e il cristianesimo, la provocazione verso i costumi corrotti e la nostalgia verso un mai esistito, mondo pastorale arcaico, incontaminato, puro; e anche l'aspirazione all'amore della donna contraddetto dalla sua omosessualità. Una omosessualità, beninteso, mai oggetto di sbandierate superbie (come talune eccentriche e disdicevoli manifestazioni odierne al riguardo), ma vissuta nella consapevolezza della propria intimità. Ma non è questa la sede per approfondire particolari riguardanti la sua vita privata. In una intervista a "La Stampa" del 12 luglio 1968, afferma a proposito del moralismo:

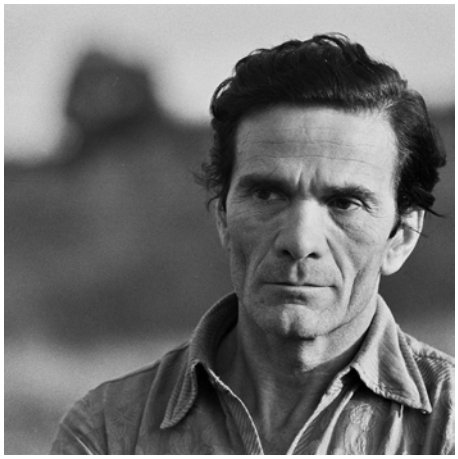
[...] *"Io sto benissimo nel mondo, lo trovo meraviglioso, mi sento attrezzato alla vita, come un gatto. E' la società borghese che non mi piace. E' la degenerazione della vita del mondo. Hitler è stato il tipico prodotto della piccola borghesia. Anche Stalin è un prodotto piccolo-borghese. Io sono per la morale contro il moralismo borghese. Qual è la differenza? Il moralista dice di no agli altri, l'uomo morale lo dice solo a se stesso."* [...]

Pasolini approda al cinema, *"in modo piuttosto irregolare: dalla letteratura, e quindi assolutamente privo di preparazione tecnica"*, come lui stesso afferma.

Giunto a Roma all'inizio degli anni Cinquanta, con alle spalle una pesante accusa di atti di libidine verso alcuni adolescenti (dalla quale verrà assolto nel 1953), lo scrittore si guadagna da vivere con collaborazioni letterarie a giornali e riviste di ogni tipo, e tra le altre cose, fa la comparsa presso gli stabilimenti cinematografici di Cinecittà. E' questo il suo primo approccio ufficiale con il mondo del cinema. Sempre proseguendo la sua attività letteraria con pubblicazioni di raccolte di poesie (è del 1954 *La meglio gioventù*, poesie in dialetto friulano pubblicata da Sansoni) prosegue con interventi critici e l'insegnamento in una scuola media privata a Ciampino. L'occasione per entrare di nuovo in contatto con il cinema gliela offre Mario Soldati quando lo invita a collaborare alla sceneggiatura del suo film *La donna del fiume* (1954). Nel 1955 esce per Garzanti *Ragazzi di vita*, un romanzo, intessuto dell'ibrido dialettale di richiamo gaddiano (il "romanesco" delle borgate), che descrive la cruda realtà dell'ambiente del sottoproletariato romano. L'argomento scabroso della prostituzione maschile che il libro affronta, scatena una tempesta di polemiche che approderanno a una denuncia con accuse di oscenità. Le *poète maudit* è ancora una volta oggetto della cronaca più oscura, che "da voce" all'Italia della vergogna, quella cancellata perché sporca, squallida, brutta, volgare, per aprire lo spazio al perbenismo della "ricostruzione" piccolo borghese. E di nuovo Pasolini verrà assolto con "formula piena" pochi mesi dopo l'accusa, sostenuto anche da illustri personaggi dell'ambiente letterario. Tanto che nel 1955 Federico Fellini lo contatta per collaborare alla sceneggiatura di *Le notti di Cabiria*, come revisore della parte dialettale romanesca. Quella di sceneggiatore diverrà negli anni, specie con Mauro Bolognini, una vera e propria professione; finirà per lasciare l'insegnamento e dedicarsi solo al cinema, alla scrittura e alla poesia che sarà sempre sua fedele compagna. Nel 1957 per Garzanti esce la raccolta di poesie *Le Ceneri di Gramsci* e nel 1958 Longanesi pubblica *L'usignolo della chiesa cattolica*, un'altra raccolta di poesie, sorta di compendio del suo credo marxista intrecciato ad antichi valori della *pietas* cristiana. Del resto, come abbiamo detto sopra, la sua vita intellettuale e materiale sarà sempre segnata dall'assidua e sofferta ricerca di questa duplice armonia. E se avvertì costante il richiamo della fede, di cui era testimone l'amatissima madre, la sua polemica sociale lo porterà spesso alla contestazione della Chiesa come istituzione.

Come scrittore approda al successo nel 1959 con il romanzo *Una vita violenta* pubblicato da Garzanti (curatore di diverse ristampe) che sarà finalista al Premio Strega dello stesso anno e, presto tradotto in undici lingue, diverrà nel 1962, il soggetto del film omonimo diretto da Paolo Heusch e Brunello Rondi. Questo romanzo sembra segnare il vertice dell'istintiva fede marxista dell'autore, inteso come una forma di riscatto dall'angosciosa violenza del perbenismo borghese, fede che sarà costretta a cedere il passo al disinganno, non appena si dimostrerà evidente la falcidia culturale avvenuta nell'intera società italiana.

La caparbia "onestà" di Pasolini è quella di non venire mai meno alle proprie convinzioni rivolte a scardinare qualsiasi gioco politico di interessi economici e falsi moralismi, che finiscono per demolire il lato migliore dell'agone culturale soffocando tutto sotto il comune denominatore dell'appiattimento sociale.



Così leggiamo in *Scritti corsari* (raccolta di articoli usciti su alcuni principali quotidiani nazionali fra il 1973 e il '75), autentico testamento ideologico, visto che il libro uscì per Garzanti nel novembre del 1975, all'indomani della tragica scomparsa dell'autore:

*[...] "Conosco anche -perché le vedo e le vivo- alcune caratteristiche di questo nuovo Potere ancora senza volto."* [...] *"per esempio la sua determinazione (coronata da successo) di trasformare contadini e sottoproletari in piccoli borghesi, e soprattutto la sua smania, per così dire cosmica, di attuare fino in fondo lo 'Sviluppo': produrre e consumare." L'identikit di questo volto ancora bianco del nuovo Potere attribuisce vagamente ad esso dei tratti 'moderni', dovuti alla tolleranza e a una ideologia edonistica perfettamente autosufficiente: ma anche dei tratti feroci e sostanzialmente repressivi: la tolleranza è infatti falsa, perché in realtà nessun uomo ha mai dovuto essere tanto normale e conformista come il consumatore; e quanto all'edonismo, esso nasconde evidentemente una decisione a preordinare tutto con una spietatezza che la storia non ha mai conosciuto. Dunque, questo nuovo Potere non ancora rappresentato da nessuno e dovuto a una 'mutazione' della classe dominante, è in realtà - se proprio vogliamo conservare la vecchia terminologia - una forma totale di fascismo."* [...]

E termina scrivendo: [...] *"Perché il vecchio fascismo, sia pure attraverso la degenerazione retorica, distingueva: mentre il nuovo fascismo - che è tutt'altra cosa – non distingue più: non è umanisticamente retorico, è americanamente pragmatico. Il suo fine è la riorganizzazione e l'omologazione brutalmente totalitaria del mondo."* (Dall'articolo *Il Potere senza volto* comparso sul Corriere della Sera il 24 giugno 1974)

Come si evince, Pasolini si scaglia contro tutto ciò che anestetizza e appiattisce la mente. Alla vigilia della sua morte, in una intervista rilasciata a "Tuttolibri", esprimeva ancora il lacerante dissenso per quella società che accoglie tutto nel suo ampio grembo di accattivanti velenose menzogne:

*"Non vi illudete. E voi siete, con la scuola, la televisione, la pacatezza dei vostri giornali, voi siete i grandi conservatori di questo ordine orrendo, basato sull'idea di possedere e sull'idea di distruggere. Beati voi che siete tutti contenti quando potete mettere su un delitto la sua bella etichetta. A me questa sembra un'altra delle tante operazioni della cultura di massa. Non potendo impedire che accadano, si trova pace fabbricando scaffali."*

*segue a pag. successiva*

*segue da pag. precedente*

A quarantacinque anni dalla sua morte (massacrato il 2 novembre 1975 all'Idroscalo di Ostia) le parole di Pasolini purtroppo risuonano sempre più attuali e parlarne oggi significa tentare di ritrovare le fila di una lucida disperazione messa a tacere. E il cinema?

Dopo la doverosa (solo abbozzata) panoramica riguardante il poeta Pasolini e la sua filosofia di vita riprendiamo il filo sdipanato all'inizio su Pasolini cineasta. Leggiamo le sue parole di approccio alla "settima arte":

[...] *"In quanto a sceneggiatore (ed è forse uno dei miei difetti) io non ho mai esitazioni. In quanto regista, quando giro e soprattutto quando monto ho delle infinite inquietudini, ma come sceneggiatore mai. Ho un'idea e subito sento una specie di felicità o di violenza che mi guidano."* [...] *Le mie sceneggiature nascono come nascono e non le ho mai riscritte."* [...] *"Direi che più che di ispirazione si tratta di voracità. L'ispirazione interviene soltanto (e in modo assolutamente imprevedibile) al momento di girare."* [...] (Intervista ai *Cahiers du cinema*, n. 195, novembre 1967)

E quelle curiose sulla tecnica usata:

[...] *"Io sono arrivato al cinema in modo piuttosto irregolare: dalla letteratura, e quindi assolutamente privo di preparazione tecnica. Addirittura, quando ho cominciato a girare il film, non sapevo che differenza ci fosse fra 'panoramica' e 'carrellata'. Il giorno in cui ho girato la prima scena l'operatore mi disse: 'Che obiettivo mettiamo in macchina?' e io non sapevo cosa fossero questi obiettivi. Dunque, una totale impreparazione tecnica. Ho dovuto reinventarne una, e dal vero. E istintivamente ho scelto una tecnica sacrale, dove 'si vede' e 'si legge' - meglio che nei contenuti sempre un pochino esteriori, casuali - una intima religiosità. Avevo il senso della sacralità tecnica dei movimenti della macchina, delle carrellate, delle panoramiche, della fotografia."* [...]

(*Una discussione del '64*, in AA.VV., *Pier Paolo Pasolini nel dibattito culturale contemporaneo*, Amm.ne Provinciale di Pavia – Comune di Alessandria, 1977)

Ha inizio così la febbrile attività dietro la cinepresa. L'esordio con *Accattone* (1961) è segnato subito da una serie di inciampi e ostacoli di ogni tipo. Dopo qualche tentativo presso le case di produzione, Pasolini si rivolge alla neonata Federiz (fondata nel 1960 da Fellini con Rizzoli e Fracassa). Fellini, con cui il poeta aveva collaborato, presa visone del copione e del fitto materiale fotografico, lo invita a girare qualche provino. Il risultato, viene giudicato disastroso. La "sgrammaticatura" (in buona parte volontaria) delle scene fece inorridire i tecnici: a immagini di personaggi in movimento si alternavano primi piani statici, secondo un cliché da film muto ejzenštejniano. Purtroppo l'aspirante regista dovette accettare la bocciatura a cui seguì un lungo e travagliato periodo di depressione meditativa. Finché, grazie a Mauro Bolognini (anche con lui aveva collaborato) e al produttore Cino Del Duca, il film venne realizzato. Le traversie si moltiplicarono al momento della sua distribuzione per un problema di censura e delle polemiche che ne seguirono. L'ingresso nell'universo della "celluloide" non fu proprio un benvenuto, soprattutto per la "perbenista" mediocrità dell'epoca. Ma tutto questo non scoraggiò Pasolini, anzi, fu di incitamento a penetrare ancora più a fondo nel mondo del cinema.

Nel 1962 vede la luce *Mamma Roma*, interpretato da una mirabile Anna Magnani e da altri attori professionisti affiancati a "personaggi" della strada; film, che affronta sempre tematiche sociali legate al mondo sommerso dei disadattati e dei reclusi. L'anno successivo, 1963, ecco *La ricotta*, progettato per essere un lungometraggio e inserito come una vicenda del film *Ro.Go.Pa.G.*, acronimo che identifica i registi dei quattro episodi (Rossellini, Godard, Pasolini, Gregoretti). Il poeta sente che il cinema riesce in qualche modo a esprimere il suo travaglio interiore, così realizza dei saggi in forma di film (*La rabbia* del 1963, *Comizi d'amore* del 1965), e nel 1964 esce *Il Vangelo secondo Matteo* che conferma il suo profondo credo nella figura del Cristo. Qui, se le parole e i fatti sono quelli di Matteo, nuovo e personale è il modo di "sceneggiare" il Vangelo, quasi come una moderna "sacra rappresentazione popolare", affidando i personaggi ad attori non professionisti, a cominciare dallo studente spagnolo Enrique Irazoqui che è il Cristo e con la mamma di Pasolini nei panni della Madonna. E' la raffigurazione di un Cristo duro, intransigente nel predicare una verità che esige il rifiuto dei compromessi e delle piccole viltà quotidiane. Il film è diviso in tre parti dallo stile diverso: lirica la prima, sulla nascita; tutta risolta nel volto di Gesù, la seconda, che affida la predicazione a primi e primissimi piani; intensamente drammatica la terza sulla Passione. Evidenti nella raffigurazione, sono i riferimenti alla grande tradizione pittorica di Masaccio e Piero della Francesca. Pasolini non perde mai di vista la sua vocazione letteraria agganciata anche al forte richiamo della fede. In *Uccellacci e uccellini* (1966), apologo sulla crisi del marxismo, inserisce un episodio francescano con un fraticello, Totò, che parla agli uccelli, e nel complesso *Teorema* (1968), realizzato in contemporanea come romanzo, metterà al centro un personaggio simbolico che, ospite di un'agiata famiglia borghese, ne sconvolge la falsa tranquillità; come non ritrovare qui un riferimento alla simbologia religiosa e cristologica pur nella sua rischiosa paradossalità? Un film che denuncia l'irredimibile faccia della borghesia e che nella sua disarmata e feroce provocazione, verrà attaccato con violenza da ogni parte. Ma Pasolini non raccoglie le provocazioni e nel 1969 esce *Porcile*, che evidenzia il potere negativo di alcuni genitori sui figli. Accanto a una rappresentazione della realtà contingente ecco che il regista si inventa una "Trilogia della vita" composta da tre episodi: *Il Decameron* (1971), *I racconti di Canterbury* (1972), *Il fiore delle Mille e una notte* (1974). Rispetto al vitalismo plebeo di *Accattone*, qui vi è un elemento in più di rottura: Il Trecento di Boccaccio o di Chaucer, o il tempo mitico delle *Mille e una notte*, cancellano completamente dall'orizzonte quella realtà borghese, fonte di abbrutimento della sacralità della vita. Ciò che Pasolini non accetta dunque, è la "normalizzazione" di una società basata su un Potere ancora fondamentalmente razzista, classista e violento, che è riuscito a realizzare l'intento paventato dal regista in *Teorema*: il sentimento modernista, rivoluzionario, progressista, è diventato un fenomeno borghese. L'etica della trasgressione appartiene ora alla falsa dialettica della permissività, che neutralizza ogni tentativo di "opposizione intellettuale" allo stato delle cose. Con l'ultimo film *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975), ideato quale "Trilogia della morte" in contrapposizione alla citata "Trilogia della vita", il regista è come se firmasse anche la sua tragica fine.

Tracciare una chiusa alla storia letteraria e cinematografica del poeta ci sembra inutile. Tutto risulterebbe troppo retorico, o forse patetico. Il film *Pasolini* del 2014, per la regia di Abel Ferrara, ha fatto ancora parlare di sé suscitando alcune polemiche sulla ricostruzione della morte dell'artista. Pasolini era un intellettuale d'azione di una razza che si è andata perdendo nel trascorrere dei decenni. Anzi, nei decenni, grazie alle grandi comunicazioni di massa, si è andata tristemente rinsaldando la subdola mascherata autorità di quel "Potere" (di cui all'articolo sopra citato) velenoso e "senza volto" da lui tanto avversato. Pasolini fu capace di mettere in contraddizione la propria teoria e di esercitare una critica incessante nei confronti della società; sbagliando, ricredendosi, ma senza mai perdere il contatto con la quotidianità, con le persone reali, con i cambiamenti, con la concretezza dell'esistenza. Anche a costo della propria vita. Quanti e quali intellettuali oggi sarebbero disposti a tanto?

*Lucia Bruni*

*Festival*

# Festival Internazionale del Cinema Tirana

Agron Domi

Il Tirana International Film Festival (TIFF), sostenuto dal Tirana Film Institute, è il primo e più grande Festival Internazionale del Cinema in Albania, realizzato nella capitale Tirana. Il Festival è nato nel 2003 (il primo festival cinematografico dopo oltre un decennio dal festival cinematografico ufficiale organizzato durante il regime comunista fino al 1990). Siamo entusiasti e onorati di essere stati registrati come festival ufficiale della qualificante Academy Awards**,** diventando una straordinaria opportunità per i nostri registi e per i futuri vincitori del Premio come Miglior Cortometraggio e dello Student Academy Awards (SAA). Il TIFF è stato incluso nell'elenco dei 103 migliori festival cinematografici del mondo considerati dalla Hollywood Foreign Press Association (l'organizzazione dei Golden Globe Awards) – in cui sono inclusi festivals di Categoria A, come il Festival di Cannes, il Festival di Berlino, Venezia, il Sundance, Tribeca, Karlovi Vary, Locarno, Mosca, Busan, ecc... Il Festival è riconosciuto a livello internazionale e propone in concorso ogni anno oltre 200 anteprime nazionali di lungometraggi e cortometraggi in tutti i formati e generi: fiction, documentari, film d'animazione, di sperimentazione e videoarte. Aperto ai registi di tutto il mondo, il TIFF mette in mostra i nuovi lavori cinematografici di registi affermati di fama internazionale, nonché film di studenti di talento e di giovani artisti. Riunendo insieme queste voci distinte e il loro lavoro, il TIFF si impegna a presentare al pubblico visioni tra loro alternative di straordinaria diversità. *"Pensare diversamente, guardare in modo eguale"* è lo slogan e il motto del TIFF. Il TIFF è l'evento cinematografico più importante in assoluto in Albania, il cui obiettivo principale è quello di ampliare il numero delle sale e i tempi di proiezione dei film europei e non europei, di tutti i generi e durate, nonché in Albania tale Festival è considerato un evento per lo sviluppo di un nuovo pubblico in tutto il paese, combinando esso proiezioni cinematografiche con dibattiti e discussioni tematiche finalizzate ad avvicinare un nuovo pubblico e far crescere l'alfabetizzazione cinematografica. Il TIFF mira a creare in Albania, così come in tutta la regione balcanica, un vasto centro culturale cinematografico alternativo e indipendente. L'Albania è un paese solare, entusiasta e amichevole che attraverso il TIFF si propone, oltre alla "forte competizione" delle proposte, di essere un punto d'incontro di culture, in cui gli abitanti di Tirana, gli ospiti e tutti coloro che amano il cinema possono per una settimana avviare uno scambio di cultura cinematografica – linguistica - comunicativa. Il TIFF punta a creare quindi uno spazio associativo per gli artisti cinematografici e gli appassionati di cinema provenienti dall'Albania, dall'Europa e dal mondo intero, per riunirsi e condividere insieme la passione e la conoscenza comune legate alla forma dell'arte cinematografica. L'obiettivo del TIFF è quello di portare registi, produttori e distributori cinematografici di tutto il mondo a Tirana, nella speranza di favorire

*segue a pag. successiva*

*segue da pag. precedente*

una futura cooperazione in questa interessante area geografica. Il TIFF mira a dimostrare una forte efficienza nella crescita del pubblico (specialmente nei confronti di un pubblico giovane) promuovendo attività prima, durante e dopo gli eventi, includendo attività nel corso di tutto l'anno con viaggi in altre città per conoscere altri partner e altri festival più piccoli presenti nel paese. La collaborazione con le piccole organizzazioni e i centri giovanili del paese, in funzione anche dell'utilizzo delle strutture culturali presenti in ogni città, non solo contribuirà ad allargare la grande visibilità nazionale del TIFF, ma tenderà a migliorare per un altro verso la crescita dei valori dei piccoli eventi che si faranno in ciascuna delle rispettive città in cui il TIFF sarà presente.

Il TIFF mira a costruire una forte capacità attrattiva nei confronti del pubblico (in particolare verso quel pubblico giovane di età compresa tra 5 e 14 anni) implementando il programma speciale *KIDs*, prima dell'iniziativa, durante e dopo l'evento, comprendendo le attività annuali e i viaggi programmati con *Open Air Cinema* verso altre città mediante il progetto *TIFF on Tour* con lo slogan: "Immagina la tua vita, crea il futuro". Questa specifica iniziativa si presenta come una sorta di investimento a lungo termine per far crescere ed educare il futuro pubblico cinematografico attraverso progetti cinematografici di Creative Europe per la distribuzione e la promozione di film europei. L'obiettivo principale di TIFF è quello di trasformarsi in un punto centrale nella mappa delle sale cinematografiche nei Balcani.

Si vuole promuovere la nostra città organizzando ancora eventi cinematografici all'aperto, workshop di fotografia, concerti dal vivo nei siti più visitati di Tirana.

Il Festival riceve ogni anno migliaia di proposte tramite l'invio online nel nostro sito Web e in altre piattaforme online da tutta Europa (tutti i paesi che partecipano al Media programme) con più di 30 regioni europee e circa 120 in tutto il mondo che si propongono per essere selezionate.

Il TIFF propone solo anteprime nazionali e, come già successo in diverse edizioni, fa vedere anteprime balcaniche, europee e mondiali. Oltre al programma del concorso il TIFF riserva un ampio spazio a programmazioni e a proiezioni speciali. *Panorama* ha alcune sezioni tematiche dedicate ad argomenti sensibili e a problematiche di gruppi sociali come quelle riguardanti i bambini, le donne, l'immigrazione, l'integrazione delle persone con disabilità, LGBT, ecc. come ad esempio le sezioni: *Divergent Minds; Generations; New World; Parade.*

*Focus* è un programma speciale, basato sul tributo o l'omaggio all'autore cinematografico e/o alla filmografia di un determinato paese. *RetrospecTIFF* e *TIFF Classics* propone al nuovo pubblico i più importanti autori nazionali o internazionali della storia del cinema. E' previsto anche il *TIFF on Tour* l'attività che continua durante tutto l'anno in diverse città dell'Albania. Questo tour prende in considerazione la combinazione di spettacoli cinematografici con luoghi e siti culturali per migliorare l'attrazione turistica in questi luoghi.

*Agron Domi*

*Fondatore del Tirana Film Institute, Production & Distribution co. Fondatore e direttore del Tirana International Film Festival (qualificazione agli Oscar®). Fondatore e direttore esecutivo dell'Albania Film Commission. Distributore di film europei in Albania, vincitore di numerosi progetti sostenuti dal programma Media - Europa creativa. Membro di Union Journalists of Albania dal 2005. Giornalista / cameraman freelance per REUTERS, WTN, ANT1 & ERT e lavori esclusivi per ZDF, ORF e MTV 1991-1998*

*info@tiranafilmfest.com | www.tiranafilmfest.com | facebook.com/TiranaFilmFest | twitter@TiranaFilmFest | youtube.com/user/TiranaFilmFestival1 | vimeo.com/tiranaiffestiva | instagram.com/tiranafilmfestival*



Poetiche

# Domani è un altro giorno, si vedrà

È uno di quei giorni che
Ti prende la malinconia
Che fino a sera non ti lascia più
La mia fede è troppo scossa ormai
Ma prego e penso fra di me
Proviamo anche con dio, non si sa mai
E non c'è niente di più triste
In giornate come queste
Che ricordare la felicità
Sapendo già che è inutile
Ripetere "chissà?
Domani è un altro giorno, si vedrà"
È uno di quei giorni in cui
Rivedo tutta la mia vita
Bilancio che non ho quadrato mai
Posso dire d'ogni cosa
Che ho fatto a modo mio
Ma con che risultati non saprei
E non mi son servite a niente
Esperienze e delusioni
E se ho promesso, non lo faccio più
Ho sempre detto in ultimo
Ho perso ancora ma
Domani è un altro giorno, si vedrà
È uno di quei giorni che
Tu non hai conosciuto mai
Beato te, si beato te
Io di tutta un'esistenza
Spesa a dare, dare, dare
Non ho salvato niente, neanche te
Ma nonostante tutto
Io non rinuncio a credere
Che tu potresti ritornare qui
E come tanto tempo fa
Ripeto "chi lo sa?
Domani è un altro giorno, si vedrà"
E oggi non m'importa
Della stagione morta
Per cui rimpianti adesso non ho più
E come tanto tempo fa
Ripeto "chi lo sa?
Domani è un altro giorno, si vedrà"
Domani è un altro giorno, si vedrà

*Ornella Vanoni*

*La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. Cinema60 n. 313-314*

# Cinema e Resistenza. Le aritmie di un incontro

Mino Argentieri

Perché questo libro intitolato *Resistenza, una nazione che risorge*? Per riesumare la preziosa raccolta di documenti contenuti in un film che ha chiamato a raccontare la Resistenza alcuni dei suoi maggiori dirigenti ed esponenti.[1] E restituire in una copiosa appendice questa documentazione, nella sua integralità prescindendo dai tagli dettati dal rispetto delle esigenze di sintesi obbligate in uno svolgimento cinematografico. Il film, ci siamo detti con Ansano, è fuori circolazione da decenni, non ha una edizione in DVD come non l'hanno i due che lo hanno preceduto, *Giorni di gloria* e *Giorni di furore*. Le televisioni non si prefiggono di riproporli. Nessuno ha in animo di rieditarli. Per uscire dalla morta gora, ci siamo detti: trasformiamo *Resistenza, una nazione che risorge* in un libro e approfittiamo per ragionarci su, a distanza di più di un trentennio, per riesaminare l'argomento del cinema e della Resistenza, non avendo la pretesa di entrare nel merito dei contenuti estetici e politici delle singole opere. Nella ricerca dei destinatari, abbiamo mirato alle giovani generazioni, spesso ignorate ma non viziate da pregiudizi e preconcetti. Il film, in definitiva, è una ragionata e dettagliata introduzione a una Storia politica della Resistenza con connessioni e collegamenti alla realtà sociale e agli eventi militari e di politica internazionale: può quindi essere uno strumento utile per avvicinarsi a una materia ricca e complessa, ignorata, o al più minimamente considerata da una abbondante offerta del mercato audiovisivo sulla seconda guerra mondiale, sul nazismo e sul fascismo, scenari movimentati da cui però, nella maggioranza dei casi, la Resistenza è assente completamente o quasi. Questi sono stati i

nostri intendimenti non separabili dalla voglia di lanciare un sasso in piccionaia, rimettere le mani nel sacco e ritornare sui legami tra il cinema e la Resistenza per riprospettarli. La Resistenza lascia alla cultura una grande eredità: una visione che esalta la libertà e la dignità dell'uomo. Un riferimento che accomuna i film del neorealismo e li sostanzia e li sposa a uno spirito critico, a un rigore morale che trascendono i rimandi a una poetica e alle cifre stilistiche ad essa sottese. Non è un lascito di poco conto. Qui è la premessa, il fondamento, il ceppo etico originario da cui nel cinema, nel teatro, nella letteratura, nella pittura, l'arte si è mossa nei frangenti della guerra e del dopoguerra, seguendo vari e fertili procedimenti formali. Andiamo oltre. La Resistenza ha ispirato alcuni film di altissimo livello artistico, che hanno segnato un tempo e parlato ancora oggi con la loro carica di verità umana e di poesia. E anche quando gli esiti non sono stati eccellenti, l'apporto creativo non è mai stato al di sotto di un decoroso impegno. Tuttavia, non possiamo accontentarci. Logico perciò che la riflessione sia più estesa. Domandiamoci: quanto il nostro cinema ha esplorato la Resistenza? Ansano se lo è chiesto nel suo saggio e ha dato una risposta che è un bilancio: piuttosto magro sotto il profilo quantitativo, ma con un significato da decifrare. C'è una discontinuità sbalorditiva. Pochi film ragguardevoli nella stagione postbellica e poi un lungo silenzio, che abbraccia il decennio Cinquanta.

*segue a pag. successiva*

1 *Resistenza, una nazione che risorge, prodotto ed edito dalla Unitelefilm nel 1975, sceneggiato da Mino Argentieri e diretto da Ansano Giannarelli, durata tre ore e venti, annovera testimonianze di Enzo Enriquez Agnoletti, Giorgio Amendola, Giustino Arpesani, Arrigo Boldrini, Giuseppe Brusasca, Franco Catalano, Arturo Colombi, Ugo La Malfa, Girolamo Li Causi, Oreste Lizzadri, Luigi Longo, Cino Moscatelli, Giancarlo Pajetta, Ferruccio Parri, Emilio Sereni, Giuseppe Spataro, Enzo Storoni, Umberto Terracini, Leo Valiani. Il libro pubblicato da Città del sole (Reggio Calabria), è suddiviso in cinque parti: una introduzione di Mino Argentieri, Un film trentacinque anni dopo, un saggio di Ansano Giannarelli, Visioni filmiche della Resistenza, il commento, le interviste registrate nella loro integrità, minibiografie dei testimoni. Nel volume è ricordata la figura e l'opera di Giannarelli, scomparso nell'estate del 2011. Il testo che Cinemasessanta riprende in questa rubrica è l'intervento di Mino Argentieri in una serata promossa dall'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico per presentare e discutere il libro Resistenza, una nazione che risorge, a Roma, il 13 dicembre 2012.*

*segue da pag. precedente*

A interrompere questo prolungato intervallo sono *Achtung! banditi!* di Carlo Lizzani /1951) e *Cronache di poveri amanti* (1953), tratto dal romanzo di Vasco Pratolini e diretto dallo stesso regista[2]. Inoltre *Gli sbandati* di Citto Maselli (1955). I due film di Lizzani hanno una particolarità: per realizzarli è stato necessario fondare una cooperativa di spettatori che in larga percentuale li hanno finanziati. E' bene rammentare che per svariati anni questi film non hanno ottenuto il permesso di esportazione e questa è stata una delle cause che hanno condotto la cooperativa al fallimento. Affinché la Resistenza spianasse un varco è occorso attendere il decennio Sessanta e il successo riscosso da *Il generale Della Rovere* di Rossellini. Tra il 1959 e il 1965-66 si assiste a una reviviscenza tematica di durata circoscritta, a cui subentra un progressivo dissolvimento inversamente proporzionale all'incremento della produzione cinematografica. I più recenti segnali sono mosche bianche, episodi rari e isolati come *Corbari* (1970) e *Uomini e no* di Orsini (1980), *La notte di San Lorenzo* dei fratelli Taviani (1983), *I piccoli maestri* di Luchetti (1998), *Il partigiano Johnny* di Chiesa (2000), *L'uomo che verrà* di Diritti (2009) e, su una sponda altra, *Porzus* di Martinelli (1997) e *Il sangue dei vinti* di Soavi (2008), desunto dal libro di Gianpaolo Pansa, film che della Resistenza offrono una versione trucida, secondo i *cliches* di una pubblicistica cosiddetta "revisionista", reazionaria a tutti gli effetti e per tradizione già applicata, nella narrativa, nei confronti della rivoluzione francese. La periodizzazione delineata da Ansano è illuminante, certifica che l'apparizione dei film sulla Resistenza ha coinciso con le onde piu impetuose dell'antifascismo mosse da una parte – quella più progressista – delle masse popolari e giovanili. Ossia, la fase della post liberazione e dopo la rivolta contro il governo Tambroni e i suoi giri di valzer con la Destra neofascista, quando il paese fu scosso da movimenti di piazza e da una infinità di iniziative politico culturali che, protrattesi a lungo, hanno partecipato di un clima propizio alla riscoperta della Storia dell'antifascismo e della Resistenza. Il cinema ha usufruito di questa congiuntura, su cui ha pure influito l'avvento del Centro-sinistra, che un segno di cambiamento nella vicenda politica italiana l'aveva recato rassegna cosi come hanno avuto la loro influenza i fermenti del Sessantotto. Questi i contesti che ci permettono di tracciare quadri e percorsi. Dobbiamo, però, spiegarci la staticità degli altri stadi e le carenze odierne. Il vuoto che si dischiude all'indomani del 1948 ha più di una motivazione. C'é la censura che imperversa, scoraggia preventivamente, avversa, sconsiglia e bandisce. Dietro l'istituzione ci sono i governi centristi, la Dc e i suoi alleati di Terza forza, che hanno più motivi per contrastare: non infastidire con il ricordo della Resistenza il riarmo della Germania, non portare acqua al mulino della Sinistra social comunista che, protagonista tra le più attive nella lotta partigiana, ne ha innalzato il vessillo. Inoltre, c'è il concorso di altri fattori: la pavidità dei produttori, incastonati in un sistema economico sottoposto ai condizionamenti del potere politico, e, salvo pochissime eccezioni, la fredda accoglienza del pubblico, i bassi incassi, la fiacca commercialità. Come abbiamo visto, in un ventennio ci sono stati mutamenti che hanno rifamiliarizzato il cinema con la Resistenza, ma poi c'é stato un divorzio risoltosi nella desertificazione degli ultimi lustri, che ha prodotto un silenzio corrispondente a un deficit di informazione e di conoscenza, non combattuto dalla televisione e appena compensato da una presenza documentaristica meritevole, ma frammentata. Tra parentesi: concordo con Ansano allorché nel suo saggio individua nel documentarismo una chance per chi nel futuro aspirerà ad addentrarsi nel sempre attuale tema della Resistenza. E' capitato alla Resistenza, nel cinema, quel che è capitato al Risorgimento, al processo di unificazione nazionale, ovvero sparire dai temari tranne il ciclo dei film di Magni e il recente exploit di *Noi credevamo* di Martone che si è aggiunto a una manciata di film (*Cavalcata di eroi* di Mario Costa, *Camicie rosse* di Alessandrini e Rosi, *Senso* e *Il Gattopardo* di Visconti, *La pattuglia sperduta* di Nelli, *Romanticismo* di Fracassi, *Viva l'Italia* di Rossellini, *Quant'è bello lu morire acciso* di Lorenzini, *I fatti di Bronte* di Vancini, *Il brigante di Tacca del lupo* di Germi, *Li chiamavano briganti* di Squitieri), un complesso numericamente esile per aver nutrito l'Italia democratica di oltre mezzo secolo. Se nell'Italia democratica la riscoperta critica del Risorgimento si è inverata in un pugno di film e non ha generato un filone, in sostanza non si è andati lontano nemmeno per la Resistenza. C'è una collimanza che indica come due momenti fondanti nella Storia nazionale abbiano stentato a innestarsi in un settore non marginale della comunicazione di massa qual è stato ed è ancora il cinema. Gli squilibri constatabili sebbene non siano solo una peculiarità italiana (il cinema francese ci supera), risarciti dalla elevatezza di alcuni film egregi e indimenticabili, non attenuano la negatività di una minore socializzazione e della spropositata irregolarità dei flussi. Queste aritmie e carenze numeriche vanno scandagliate perché hanno ripercussioni profonde nell'ambito della cultura di massa e dell'approccio conoscitivo alla nostra Storia, che non può essere consegnato soltanto alla scuola rassegna (spesso inadeguata) o alla rigorosità, alla raffinatezza e allo specialismo degli studi universitari o parauniversitari, che non abbiano alle spalle e dinanzi a sè un terreno intermedio in cui il ponte tra il passato e il presente si materializzi raggiungendo le moltitudini. Non è insignificante la latitanza delle problematiche della Resistenza e del Risorgimento e dell'avventura fascista nella finzione cinematografica e televisiva, in segmenti importanti dell'immaginario, là dove la fantasia alimenta la memoria, l'apprendimento, il mondo delle idee, il primato della ragione e l'affiorare dei sentimenti. Là dove l'esiguità delle manifestazioni e delle espressioni diventa un annebbiamento, una limitazione al sapere, una elusione, una fuga che incrementano l'ignoranza e l'indifferenza, i nemici peggiori da cui difendersi. E' dunque naturale porsi quesiti ineludibili sulle responsabilità della classe politica e dei partiti, ma anche risalire alla partenza, ai modi in cui gli italiani hanno provato a sortire dal fascismo, da un regime dittatoriale, da una forma mentis, da una identità socio-culturale, da una propensione psicologica, e valutare sino a quale punto e in quale misura la nostra società, nell'insieme delle sue articolazioni, ha inteso effettuare il suo esame di coscienza. Perchà a questo proposito sorgono parecchi dubbi e il panorama non sembra semplificabile, nè racchiudibile in un assunto retorico.

*Mino Argentieri*

2 *Cronache di poveri amanti, ambientato nel periodo dello squadrismo dilagante, è un film sugli albori del fascismo e sull'opposizione dei ceti popolari fiorentini.*

# CINEMASESSANTA

*Festival*

# Il ruolo di coordinamento dei Festival del Cinema in Sicilia ai tempi del coronavirus

Lorenzo Daniele

Se un anno fa qualcuno mi avesse detto che da lì a poco sarebbe scoppiata una pandemia a livello mondiale, mi sarei fatto una risata e gli avrei chiesto se per caso non si fosse fatto influenzare dalla visione di un film catastrofista americano, uno di quelli che i cinefili colti snobbano. Eh sì, il cinema ancora una volta si è fatto profeta. Ma è proprio il cinema stesso ad essere fortemente colpito dalla crisi sanitaria che da fine febbraio si è manifestata nel nostro Paese e che continuerà ad avere forti ripercussioni su tutto il settore degli eventi dal vivo per i prossimi mesi, forse anni. Dallo scorso dicembre mi onoro di essere il Presidente del Coordinamento dei Festival del Cinema in Sicilia (FCS) e mai avrei pensato che, proprio a inizio mandato, avrei dovuto affrontare una sì difficile situazione rappresentando i 28 festival siciliani che aderiscono al circuito. FCS nasce circa dieci anni fa con l'obiettivo di riunire i numerosi festival di cinema siciliani e coordinarli tra loro al fine di creare un network virtuoso di promozione cinematografica, è uno dei primi esempi di coordinamento regionale di festival e rassegne cinematografiche in Italia. Dal 2011 ad oggi, il nostro gruppo ha fatto fronte a diverse difficoltà, legate soprattutto ai complessi rapporti con le istituzioni regionali che sostengono la promozione cinematografica, e molto spesso i soci si sono scontrati su vari argomenti e non sempre hanno agito in modo unisono. Ma mai come adesso i festival siciliani sono stati uniti e solidali, certi del fatto che in un momento critico come quello che stiamo vivendo, solo l'unione porti a risultati concreti. Tutte le manifestazioni che si sarebbero regolarmente tenute tra febbraio e giugno dell'anno in corso sono state sospese e rinviate a data da destinarsi; anche il destino di quelle previste tra giugno e dicembre è ancora molto incerto. Da poco sappiamo che a partire dal prossimo 15 giugno cinema e teatri potranno riaprire i battenti, permettendo alle manifestazioni del settore (festival e rassegne cinematografiche in primis) di riprogrammare il proprio calendario. Tutto questo, s'intende, nel pieno rispetto delle limitazioni imposte dalla nuova fase, che inevitabilmente determineranno una sensibile riduzione di pubblico, perlomeno di quello in sala. Dispiace, perché una forte componente dei festival sta in quella loro specifica capacità di mettere insieme i realizzatori di opere filmiche e i loro fruitori, di rendere entrambe le categorie protagoniste di un'unica, grande "festa". Registi, produttori, attori e pubblico si incontrano e si confrontano dal vivo all'interno di uno spazio, quello della sala cinematografica, che con le sue poltrone ordinatamente schierate davanti al grande schermo, il buio e il suono forte e avvolgente, è tanto "fisico" quanto "psichico". È vero che le favorevoli condizioni climatiche che caratterizzano la Sicilia possono aiutare, permettendo ad alcuni eventi di essere svolti in esterna, ma questo non basterà a riportare la situazione alla normalità, né per l'anno in corso, né per almeno metà di quello successivo. Si sente dunque l'urgenza di mettere in pratica nuove strategie perché il coinvolgimento e l'attenzione del pubblico dei festival evitino di scemare durante questo lungo periodo di convalescenza, come è stato ben sottolineato nel corso del webinar *"The challenge of realising a digital festival during the Coronavirus pandemic: experiences and an exchange of best practices"*, organizzato da Meeting Point - Vilnius & Creative Europe Desk Lithuania. La conferenza (la cui registrazione è pubblicata al seguente indirizzo: www.youtube.com/watch?v=YdFTn-pL4luA) ha dato voce ai curatori del Vilnius International Film Festival (Lituania) e del CPH:DOX (Danimarca), prime fra le manifestazioni cinematografiche ad aver ricorso a soluzioni digitali per salvare l'edizione 2020. Il trasferimento di buona parte dei film in programma su piattaforme dedicate (ad esempio *Festival Scope*, *Shift72* e *Cinando*), il potenziamento della comunicazione via social e delle dirette streaming hanno costituito le principali azioni, compiute con tempestiva determinazione, grande presenza di spirito da parte dei membri dell'organizzazione, che hanno dovuto riformulare le proprie mansioni in relazione alle mutate necessità dell'evento, e budget notevolmente contratti per la perdita di quegli sponsor che hanno risentito degli effetti del Coronavirus. Il successo di pubblico, tuttavia, ha in parte ripagato dello sforzo le due manifestazioni, mostrando chiaramente come questa strada, che per la sua novità può apparire irta di ostacoli, valga la pena di essere percorsa e ottimizzata. Perché ciò sia possibile, però, è necessario anche il sostegno delle istituzioni, non solo di quelle europee (MEDIA) e nazionali (MiBACT), ma anche di quelle regionali competenti, perché si attuino delle misure straordinarie atte a sostenere il comparto. È per questo che, già da metà marzo, FCS ha avviato un dialogo con l'Assessorato del Turismo, Sport e Spettacolo della Regione Siciliana che, attraverso il Servizio 9 e il Servizio 10, gestisce i rapporti con la rete dei festival del cinema in Sicilia, programmando ed attuando gli interventi in materia di cinema ed audiovisivo. Senza scendere qui in tecnicismi poco interessanti per il lettore, abbiamo chiesto alla nostra Regione di adattare il bando 2020 a sostegno dei festival alle nuove esigenze che la pandemia ci costringe a considerare. Una cosa è certa: quasi tutti i festival del Coordinamento non rinunceranno all'edizione 2020 e, adottando tutte le misure prescritte necessarie, svolgeranno i propri eventi da giugno a dicembre, utilizzando dirette streaming, proiezioni online, collegamenti in remoto con autori e protagonisti dei film, giurie di qualità e quant'altro possa garantire al pubblico la fruizione dell'evento, anche da casa. Senza sostegno economico sarà difficile, ma è uno sforzo oggi più che mai necessario. Lo si deve

*segue a pag. successiva*

FCS
COORDINAMENTO DEI FESTIVAL DEL CINEMA IN SICILIA

Viagrande (Ct) novembre 2019 durante l'assemblea dei soci, alcuni dei soci FCS. Da sx: Giuseppe Gambina, Davide Catalano, Tatiana Lo Iacono, Cateno Piazza, Sergio Distefano, Giorgio Lisciandrello, Cirino Cristaldi, Ignazio Vasta, Francesco De Luca, Lorenzo Daniele, Sebiano Chillemi, Bernardo Giannone, Sheila Melosu, Valentina Ursi, Riccardo Di Bella, Giulia Iannello, Beppe Manno, Mauro Italia

*segue da pag. precedente*

fare per dare un segnale di incoraggiamento a quelle imprese che si sono spese nella realizzazione delle proprie opere. Lo si deve fare per il pubblico che ci segue da anni con fedeltà e passione. Lo si deve fare anche per le città e i paesi che ci ospitano, che hanno sempre creduto in noi e che costituiscono la peculiarità delle nostre manifestazioni. Dobbiamo farlo anche per contribuire a rilanciare l'economia locale, perché i festival offrono lavoro e opportunità, contribuiscono a creare un circolo virtuoso grazie alla redistribuzione di risorse nei territori, creando una micro economia, nuove professionalità, la nascita di servizi specifici legati alle attività principali e collaterali. Adesso, in questo particolare momento storico, è necessaria e indispensabile un'apertura delle istituzioni a nuove soluzioni che rompano gli schemi cui siamo abituati; d'altronde, è una fase straordinaria della vita culturale del nostro Paese ed è necessario che anche i provvedimenti lo siano. Qualche settimana fa il Direttivo di FCS ha incontrato in video-conferenza l'Assessore Regionale al Turismo, Sport e Spettacolo Manlio Messina che si è mostrato disponibile ad accogliere le nostre richieste. Nel momento in cui scrivo (20 maggio) non abbiamo ancora avuto un riscontro concreto da parte dell'Assessorato, ma speriamo che le procedure burocratiche possano, almeno in questa situazione, essere snellite a favore di un bene comune che è la cultura. Circa dieci anni fa, la Regione Siciliana cominciò ad attivare interventi di sostegno ai festival grazie ad uno storico accordo, risalente al 2005, siglato con la Direzione Generale per il Cinema e l'allora Dipartimento per lo Sviluppo e la Coesione Economica: si trattava del II Atto Integrativo all'Accordo di Programma Quadro *Sensi Contemporanei - Lo sviluppo dell'industria audiovisiva nel Mezzogiorno*. Anche grazie a quelle misure, i festival e le rassegne cinematografiche siciliane sono cresciuti di importanza e livello, contribuendo a creare il concetto di cineturismo. Ora più che mai la Regione (ma certamente anche le istituzioni nazionali) devono accompagnarci per mano, aiutandoci a superare questa crisi. Per troppi mesi il Cinema ha chiuso le sale e ha sospeso le tante attività ad esso legate. Ciò nonostante è riuscito ad entrare nelle nostre case attraverso la rete e ad assolvere alla sua funzione sociale, sottolineando il ruolo fondamentale che ha nelle nostre vite. La missione che gli eventi cinematografici devono portare avanti è quella di ricondurre il Cinema in sala, tra il pubblico reale, e garantire la sua promozione. Come ha scritto Nello Correale, socio di FCS e amico, "adesso la gente ha bisogno di più umanità, e noi torneremo a regalare emozioni".

*Lorenzo Daniele*

*Regista e produttore cinematografico di documentari, co-direttore artistico della Rassegna del Documentario e della Comunicazione Archeologica di Licodia Eubea e presidente del Coordinamento dei Festival del Cinema in Sicilia (FCS).*

*www.festivalcinemasicilia.org*
**Diari di Cineclub** media partner

# Intrigo Internazionale di Alfred Hitchcock (1959)

Cast: Cary Grant, Eva Marie Saint, James Mason, Leo G. Carroll, Philip Ober, Martin Landau

Giuseppe Previti

A quarant'anni dalla morte di Alfred Hitchcock ci sono molti omaggi al grande regista scomparso e naturalmente sono stati proiettati molti dei suoi film. Chiaramente il modo di fare cinema da parte di Hitchcock era molto complesso ma anche assai ricco di spunti profondendo a piene mani brivido, suspense, gusto dell'investigazione ma anche non trascurando agganci e rimandi all'attualità. Abbiamo visto per voi *Intrigo Internazionale* un film del 1959, una splendida pellicola di spionaggio con Cary Grant e Eva Marie Saint. Grant interpreta il signor Thornhill un pubblicitario di successo che, scambiato per una spia, viene rapito e portato in una grande villa al cospetto di un certo Mr. Vandamm, in realtà una spia, che si cela sotto un altro nome. Thornhill viene fatto ubriacare e messo su una macchina con l'intenzione di farlo morire simulando un incidente. Thornhill si salva e avverte la polizia di quanto gli è accaduto ma dalle prime indagini non risulta nulla. Thornhill scopre che il vero proprietario della villa lavora all'Onu e si reca a trovarlo ma questi viene ucciso sotto i suoi occhi. Thornhill fugge, incontra la bella e misteriosa Eva che lo salva dalla caccia dell'FBI. Fuggono insieme, poi lei gli procura un incontro con Vandamm in una zona deserta e anche qui cercheranno di eliminarlo addirittura mandandogli contro un aereo. La storia va avanti tra continui colpi di scena, addirittura nel finale Thornhill e Eva che era un agente del controspionaggio si salvano aggrappati alle statue del Monte Rushmore con i volti dei presidenti. Solo una spy-story? Diciamo che *Intrigo Internazionale* è un insieme di situazioni, azioni e sensazioni, addirittura l'ultima inquadratura è una esplicita metafora sessuale, essenzialmente è un film su come si....gioca alle spie o più pomposamente sulla morale e l'etica dello spionaggio. E' un film che gioca molto sul

tema dell'eleganza, basti vedere la sequenza di Cary Grant che, vestito di tutto punto, rimane imperturbabile e senza perdere una piega mentre un piccolo aereo fa di tutto per ucciderlo e lui corre nel deserto, ma Cary Grant è grandissimo nel contrasto tra la faccia sempre più terrorizzata e l'impeccabilità della figura. Tra le altre curiosità del film c'è il titolo originale che niente ha a che vedere con quello italiano, *North by Northwest* alludendo alla scansione geografica del soggetto che da New York si sposta verso il Sud Dakota con il monte Rushmore. Qualcuno ci ha visto anche un'allusione di Hitchcock al personaggio di Amleto che parla della sua pazzia quando il vento spira nord-nord-ovest, sarebbe come se il personaggio di Thornhill avesse preso ispirazione da Amleto. *Intrigo internazionale* resta un grande film con il suo susseguirsi di colpi di scena, di azioni movimentate, di avventure, di pericoli a cui sempre i protagonisti riescono a sfuggire. Hitchcock lo definì "film di fuga inseguimento". La struttura ricorda molto i film in bianco e nero che lui aveva girato in Inghilterra negli anni '30. Qui aumentano le scene spettacolari, ma restano i capisaldi dell'eroe dubbioso sul suo ruolo di....eroe, una donna che l'aiuta e un nemico da combattere. Un film che alterna tensione e ironia, suspense e sensualità (qui abbiamo un'altra delle bionde di Hitchcock, la finta....algida Eva Marie Saint). E infine un grandissimo Cary Grant ironico e cinico, audace e innamorato.

*Giuseppe Previti*

# Essere se stessi, essere liberi: Unorthodox

Giorgia Bruni

Anna Winger e Alexa Karolinksi, basandosi sul romanzo autobiografico *Unorthodox: The Scandalous Rejection of My Hasidic Roots* (2012) di Deborah Feldman – ex appartenente alla comunità ebraica ortodossa fedele al chassidismo – creano per la piattaforma di Netflix, che può vantare questa piccola gloria da poco presente nella sua library, *Unorthodox*: la miniserie in quattro puntate che sta raccogliendo i frutti del suo successo tra spettatori/utenti e addetti ai lavori. Un progetto quasi completamente al femminile se consideriamo che tutti gli episodi sono stati diretti dall'attrice e regista tedesca Maria Schrader; dietro la macchina da presa per la seconda volta dopo il primo esperimento di *Deuthshland 83* : un'altra miniserie televisiva realizzata nel 2011, in coproduzione con gli Stati Uniti. *Unorthodox* tuttavia, trae ispirazione dalla storia vera della Feldman per raccontarci la storia parallela tuttavia d'invenzione, di Esther ("Esti") Shapiro, intepretata magistralmente dalla talentuosa attrice israeliana Shira Haas; una vera rivelazione che ci auguriamo di vedere ancora, magari sul grande schermo. Esti ha diciannove anni e vive in una paradossale New York; paradossale per chiunque il solo nome della "Grande Mela" richiama subito alla mente immagini di luci sfavillanti, grattacieli illuminati, crocevia di strade attraversate da milioni di auto, che sembrano infinite come la promessa di una libertà estrema e a portata di mano. Ma New York, per un'ebrea chassidica, potrebbe essere un qualsiasi altro posto disperso nel mondo. Il movimento chassidico, nato nella metà del XVIII secolo in Polonia per volere del kabbalista taumaturgo Yisrāēl ben Ělīezer, predica in sostanza, l'aspirazione al raggiungimento della mistica nella vita quotidiana interiore, per questo dunque, quest'ultima è soggiogata da regole durissime che la investono completamente. In maggiore misura, senza dubbio, sono le donne a farne le spese più gravose: considerate unicamente nel loro ruolo di spose e madri, soprattutto loro vivono senza alcuna concessione, senza passioni – demonizzate sino al parossismo – da poter inseguire o – peggio che mai – studi da poter intraprendere. Esse non hanno alcuna facoltà di scegliere nulla: dai capelli rigorosamente rasi a zero dopo il matrimonio e umiliati a giacere sotto il peso di soffocanti parrucche, al marito da compiacere con la prole e attraverso una silenziosa, "religiosa" sottomissione. La comunità, come emerge per certi versi tragicamente dalla serie, non ha contatti con il mondo a lei esterno e si nutre, come un *unicum* prezioso e irripetibile, solo dei propri riti, delle proprie leggi, delle proprie antiche e sacre celebrazioni. Il tempo delle giornate è dunque scandito solo da questo mondo patriarcale, fatto di uomini convinti di possedere il dominio della verità. Il rifiuto del cosiddetto *saeculum* è netto e imprescindibile, al pari della bipartizione manichea degli spazi metafisici: il fuori è l'inganno, la menzogna, il falso, l'errore, la traviazione ineluttabile mentre il dentro è la legge, l'armonia, l'unica via perseguibile quindi, in una parola: la sopravvivenza. Pregevole è la ricostruzione minuziosa dell'aspetto cerimoniale chassidico tanto che, alcune scene si rivestono di un valore – oltre che estetico – socio-antropologico. Le inquadrature ambiscono a mostrare anche l'invisibile: una testa bassa, un bacio

frettoloso ad un bastoncino di legno appeso sulle porte di accesso agli ambienti, un cinque battuto ai bambini ma non alle bambine; ogni gesto ha un suo peso e profondo significato il cui rispetto da parte dei presenti è solenne e timoroso ma anche tremendamente orgoglioso. La setta chassidica non ammette l'esistenza di un dialogo in quanto stigmatizza con ardore la diversità e ne omette quasi l'esistenza nell' "educazione" dei giovani. Quasi nessuno conosce il mondo fuori, a tutti è proibito l'uso di internet, l'ascoltare musica, il semplice accendere la televisione di cui, infatti, si nota l'assenza in ogni casa appartenente ad una famiglia della comunità. Esti non sa nulla del sesso quando è costretta a sposare Yanky Shapiro: diventare la signora Shapiro, le dicono senza troppi giri di parole la nonna e la zia paterne con cui è cresciuta, è la missione delle sua esistenza e si può considerare una grande fortuna visto che Esti ha una storia particolare, che non dipende da lei: sua madre, tempo addietro, fuggì dalla comunità per vivere liberamente a Berlino. Un'opinabile "educatrice" spiegherà a Esti l'importanza vitale del suo dovere di restare incinta più e più volte, partorendo quelle inestimabili vite che, un giorno, ricostruiranno le sei milioni di vittime della criminale follia nazista. L'amplesso sessuale non prevede piacere, preliminari, posizioni diverse: la donna è sotto all'uomo. Esti, minuta e fragile, con una passione semi segreta per la musica e in special modo per il pianoforte, un giorno fugge da New York nella confusa ricerca della serenità, della libertà da quella vita di oppressione ma con il senso di colpa che l'assale. Lei, in fin dei conti, non conosce altro perché,sin da piccola, le è stato insegnato che "l'altro" è putrido e, se lo segui, finisci per bruciarti. Non tutti gli uomini, tuttavia, sono negativi: anche Yanky è cresciuto all'ombra delle ataviche regole e conosce un'unica voce ch'egli crede ciecamente coincida con la verità, eppure non è immune dallo shock che gli procura la città di Berlino quando, assieme al cugino Moishe, dopo il permesso e la benedizione del rabbino per partire alla ricerca della giovanissima consorte con lo scopo evidente di riportarla a casa, si ritroverà a girovagare. Gli episodi seguono un montaggio alternato tra New York e Berlino e tra avvenimenti recenti del passato e il presente di Esti che tenta di districarsi nella nuova città e dei due chassidim che le danno la caccia. Commoventi, perfettamente riusciti e a tratti poetici, sono i dialoghi tra Esti e una comitiva di ragazzi conosciuti a Berlino dove emerge l'impatto tra le differenti vite; tra l'oscurantismo e quella che potremmo chiamare normalità sociale. I quattro episodi potrebbero essere guardati per intero e senza interruzioni tanto è forte il rapimento della storia, la bravura dei suoi interpreti e la maestria del racconto di montaggio. La fotografia è limpida e gioca con la potenza della luce solare e lunare; la luce è sempre rivestita di significato e non è relegata al puro estetismo delle immagini: il tramonto, ad esempio, si tinge di un arancio-insanguinato quando Esti, approdata da sole ventiquattro ore a Berlino e smarrita, avanza a passi lenti in un lago per poi togliersi la parrucca e immergersi completamente in acqua, fra le lacrime e l'espressione sbigottita di una delle ragazze conosciute da poco, per battezzarsi da sola alla nuova esistenza promessa. La precisione e la cura nel dettaglio dei costumi chassidim è straordinaria. L'opera è realizzata con una rara devozione e ci porta a riflettere sui pericoli dei fanatismi e degli estremismi di sorta, d'ogni specie essi siano perché la libertà di decidere per la propria vita deve essere sempre e per tutti, il primo e il più sacro dei diritti.

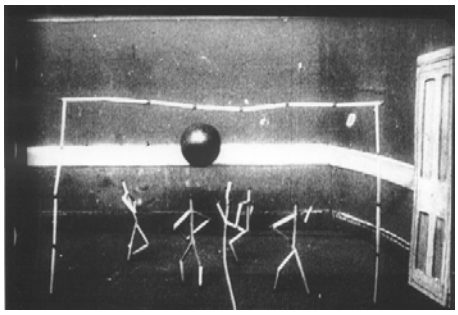
*Giorgia Bruni*

# Arthur Melbourne-Cooper, l'archeo-animatore britannico

Giannalberto Bendazzi

Per molti anni i manuali di storia del cinema hanno indicato *Fantasmagorie* del parigino Émile Cohl (1908) come il primo film d'animazione vero e proprio. Di un archeo-animatore britannico si era sussurrato, ma senza informazioni precise. Grazie al minuzioso lavoro degli storici olandesi Tjitte De Vries e Ati Mul, è oggi possibile retrocedere fino al diciannovesimo secolo. Arthur Melbourne-Cooper (1874-1961) fu addestrato alla fotografia dal padre Thomas, e alla neonata cinematografia dal pioniere Birt Acres. Nel 1897, a ventitré anni, fondò la società Cine Syndicate e costruì un piccolo studio nella cantina della sua abitazione alla periferia nord di Londra, fra Barnet e Saint Albans. La sua produzione, sulle prime, non andò oltre i film commissionati da aziende locali. Come sappiamo, la data di nascita convenzionalmente adottata per la cinematografia è il 28 dicembre 1895 (Parigi, proiezione organizzata dai fratelli Lumière). In realtà macchine per la ripresa e pellicole da impressionare erano in sperimentazione già da qualche anno, ma Melbourne-Cooper aveva comunque a che fare con una tecnologia, un linguaggio (e, chissà, un'arte) che non s'avvicinavano nemmeno alla maggiore età. In casi come questo, chi ha ingegno s'ingegna. Nella sua cantina il giovane tuttofare manipolò una macchina da presa in modo che la pellicola, invece che trascinata "in continuo" dalla manovella, procedesse un fotogramma per volta. Preso un oggetto, lo spostava un po' e scattava un fotogramma. Un altro spostamento, un altro fotogramma. E così di seguito. Una volta sviluppata e stampata la pellicola (sempre nella stessa cantina), Melbourne-Cooper la metteva nel proiettore e la faceva girare a mano alla velocità standard, ottenendo il risultato che i piccoli spostamenti si sommassero nell'occhio dello spettatore e che gli oggetti sembrassero muoversi di vita propria. Anno 1898, cinema The Empire, Leicester Square, Londra. Sullo schermo gli spettatori vedono alcuni fiammiferi giocare a cricket, e ridono con piacere. Poche settimane dopo, ridono di nuovo alla vista di fiammiferi che giocano a football. Nuova breve attesa, ed ecco i fiammiferi cimentarsi nel golf. La marca sponsorizzatrice è la Bryant & May, che si compiace di vedere il propri zolfanelli così bene accolti dal pubblico. Nel frattempo, nel cono sud dell'Africa, è in corso la Guerra dei Boeri fra nuovi colonizzatori inglesi e antichi colonizzatori olandesi. Un comitato di dame di carità, costituitosi per sostenere i soldati al fronte, si rivolge ad Arthur Melbourne-Cooper: uno dei pochi piaceri di un combattente, dicono, è fumare una sigaretta, ma i ragazzi laggiù hanno terminato i fiammiferi. Facciamo un appello al pubblico? Nasce *Matches' Appeal*, 1899, primo film d'animazione di cui abbiamo prova certa perché ne è stata salvata una copia. Su un palcoscenico vediamo una scatola di fiammiferi aprirsi da sola, e gli zolfanelli formare due figure animate e una scala. Uno dei due personaggi sostiene la scala, l'altro vi sale e comincia a scrivere su una lavagna: "Un appello. Per una ghinea, la Bryant & May inoltrerà una cassa contenente quanto basta per rifornire di una scatola di fiammiferi ogni soldato di un battaglione. Con il nome dello speditore scritto sopra. Nota bene: i nostri soldati ne hanno bisogno". Fine del breve lavoro. L'agire dei personaggi è sicuro, per quanto rudimentale. Essi manifestano una personalità, sono dunque animati, non semplicemente mossi. La vicenda si dipana all'interno di un mondo di fantasia, senza la presenza umana di un marionettista che giustifichi l'assurdo di oggetti che assumono una vita autonoma. *Matches' Appeal* insomma costituisce un film d'animazione a pieno titolo, nel quale la tecnica dell'immagine-per-immagine non viene utilizzata come "trucco" o effetto speciale, ma costruisce anzi un linguaggio visivo specifico. Come operatore alla macchina, produttore, regista, Arthur Melbourne-Cooper

"Animated Matches Football" di Arthur Melbourne-Cooper


"A Dream of Toyland" di Arthur Melbourne-Cooper

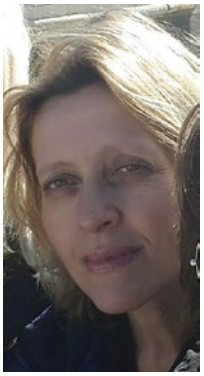
continuò a lavorare nel cinema per parecchi anni a seguire, e incastonò nella sua corposa filmografia almeno una ventina di ulteriori cortometraggi realizzati con la tecnica dell'animazione e datati fra il 1901 (*Dolly's Toys*) e il 1914 (*Humpty Dumpty Circus*). Fra questi occorre menzionare *A Dream of Toyland*, dove i giocattoli regalati nel pomeriggio prendono vita di notte, nel sogno di un bambino. Il teatrino di scena rappresenta una strada e il tutto è animato con garbo. Un'atmosfera un po' inquietante è data dal rapido muoversi delle ombre: in mancanza di fari elettrici il cineasta utilizzava ancora la luce solare, con le inevitabili conseguenze della rotazione terrestre sulla lavorazione fotogramma-per-fotogramma... Il paradossale destino di Melbourne-Cooper fu quello di precipitare nell'oblio degli studiosi,

Arthur Melbourne Cooper (15 aprile 1874 - 28 novembre 1961)

specialmente dei suoi compatrioti, e di essere di conseguenza cancellato dagli annali. Oggi, più di un secolo dopo, è necessario fare giustizia assegnando il merito a chi lo ebbe. E tuttavia la storia segue regole che hanno poco a che fare con lo *happy ending* che ogni frequentatore di cinema avrebbe in cuore. Chi "scopre" o "inventa" qualcosa non è necessariamente, per la storia, chi per primo compie quest'azione. È chi per primo incide sui fatti del suo tempo mettendo invenzione o scoperta a disposizione di tutti. I Vichinghi misero piede sul continente americano mezzo millennio prima di Cristoforo Colombo, ma erano anacronistici rispetto alla logica della loro epoca e non cambiarono il corso degli eventi. Melbourne-Cooper lavorò in un Paese poco attento all'industria dello spettacolo e alla cultura cinematografica, non ebbe imitatori, non esportò i suoi film nel resto del mondo. Rimane nonostante tutto un archeo-animatore, la cui opera interessa la cronologia ma è rimasta infeconda. Storicamente parlando, Émile Cohl continua a dover essere considerato l'autentico padre del cinema d'animazione. Ai suoi film del 1908-1914 si ispirarono più o meno tutti coloro che si dedicarono a questo ramo, tanto in Europa quanto negli Stati Uniti; e giornalisti e scrittori portarono la sua figura all'attenzione del pubblico più vasto. E *Matches' Appeal*? Attorno al 1907, un'estate, la madre di Arthur Melbourne-Cooper vide il cineasta sbucare allegramente nella sua cucina con un rullo di film in mano. "Hai una scatola, per esempio una scatola di biscotti vuota?" Lei gliela trovò, lui vi depose il rullo ("È un film vecchio, ma non voglio buttarlo via") e se ne andò ringraziando. Cinquant'anni dopo la scatola venne ritrovata in un armadio, il film che conteneva venne estratto e restaurato. Era, appunto, il primo film d'animazione mai fatto al mondo.

*Giannalberto Bendazzi*

# Viaggio intorno all'ex URSS


Giulia Zoppi

In queste settimane di lockdown il tempo diradato, sospeso, ha dato a tutti noi la possibilità di avvicinarci alla normalità nelle forme preferite. La lettura è stata una risorsa più forte che non il cinema in streaming, che considero alla stregua di un'ultima ratio, non potendo frequentare le sale. E probabilmente, salvo smentite, aspetterò l'apertura dei cinema per festeggiare la mia personale libertà, ovvero la ripresa di una vita senza vigilanza e costrizione. Tra le storie che mi sono passate tra le mani *Sovietistan* (Erika Fatland, Marsilio, traduzione di Eva Kampmann) ha il merito affatto banale di dare ampio spazio ad una narrazione originale e perlopiù incognita. Poco più che trentenne l'autrice è un'antropologa poliglotta, originaria della Norvegia, che ha viaggiato lungo le cinque repubbliche centroasiatiche nate dopo lo scioglimento dell'Unione Sovietica. Grazie alla sua formazione, lo sguardo che la Fatland pone sui protagonisti del suo reportage, è preciso e puntuale e riguarda tanto la testimonianza della giovane cameriera tagika il cui marito è scomparso in Russia, quanto la vicenda del noto archeologo Viktor Ivanovič Sarianidi, leggenda del deserto del Karakum e personalità la cui storia non cessa di incuriosire i turisti e gli appassionati. *Sovietistan* ci presenta, dietro ad una prosa sciolta e gradevole, l'ultimo falconiere kirghiso in attività, ma anche gli abitanti di Rot Front, avamposto di lingua tedesca nascosto da una vasta prateria, che sembrano arrivare dal nulla. Leggiamo poi dell'anziano tagiko *jaghnobi*, nella cui vallata si parla un dialetto discendente dal sogdiano del VII secolo d. C., e della guida turkmena più attenta a lodare la grandezza politica di Berdimuhammedow (il successore di Nyýazow), che non ad illustrare le bellezze del museo per cui lavora. Da un punto di vista storico, il Korāsān iraniano e la valle del Gândhāra fanno parte, a pieno diritto, di quello che gli antichi persiani conoscevano come Tūrān: il paese dei barbari, in contrapposizione all'Ērān, dove fioriva la civiltà. Lo stesso dicasi per l'Afghānistan. Non a caso Fatland non manca di sottolineare i legami storico economici politici e culturali che legano le cinque repubbliche e le regioni vicine: la Persia di Dario a Bābur, fondatore della dinastia Mughal ed eroe locale della valle del Ferghana, fino a Timūr Lang, fondatore di un impero la cui capitale, Samarcanda, all'apice del suo splendore, non aveva nulla da invidiare alla Roma augustea o alla Baghdād 'abbāside. La rivoluzione d'ottobre tuttavia, cambiò in modo definitivo il destino delle cinque repubbliche, ed è da questa prospettiva che *Sovietistan* guarda all'Asia centrale. Senza il socialismo (ovvero il periodo tra il 1920 e il 1925) non si potrebbe comprendere la rinascita di tradizioni pseudo-nazionali sotto la guida dei nuovi presidenti, un tempo quadri del Partito e prontamente convertitisi in eredi dell'autenticità culturale Uzbeka, Turkmena o Kazakha. I sovietici dal canto loro, hanno avuto il merito di portare in Asia centrale la ferrovia (i treni uzbeki risalgono perlopiù agli anni '50), l'istruzione e la sanità universalistica, ed è per questo che, specie tra le generazioni più anziane, non è raro sentirne parlare con un pizzico di nostalgia. Ed è ancora grazie ai sovietici se, dopo il forte terremoto che la colpì duramente nel 1966, Samarcanda fu ricostruita mantenendo i fasti del passato, come ebbe ad affermare l'allora presidente Karimov, intestandosi tutti i meriti. Tuttavia, nonostante l'amore di Stalin per il Tagikistan (lo riteneva il paese con la più antica tradizione culturale del mondo), l'industrializzazione brutale operata negli anni Trenta, si è abbattuta in Asia centrale con una violenza inaudita e ancora visibile. Senza il dominio sovietico inoltre, non sarebbero mai sorti i conflitti tra i confini uzbeki e tagiki nella valle del Surkhan Dar'yā (con episodi di autentici *pogrom*, a Samarcanda) o tra uzbeki e kyrgyzi nel Ferghana. Gli anni dell'egemonia socialista però, non cessano di ravvivare il dibattito pubblico dalle rive del Caspio alle pendici dell'Hindūkūš. Si va dalla "de-sovietizzazione" forzata compiuta in Turkmenistan, dove Nyýazow ha cambiato l'alfabeto dall'oggi al domani, con il risultato che metà della popolazione anziana oggi non sa più leggere la propria lingua; a quelle più lungimiranti, ma non meno radicali, di Uzbekistan e Kazakistan dove il passaggio dall'alfabeto cirillico a quello latino è programmato per il 2025. Il Tagikistan invece, il cui PIL è composto per il 35% dalle rimesse dei lavoratori emigrati in Russia, ha sostituito i vari segretari generali del Partito Comunista Sovietico con Putin, ma la fedeltà all'illustre uomo politico, pare non sia stata ancora sfiorata dall'acquisita indipendenza. Mentre in Kirghizistan, si osservano le mosse di un agguerrito gruppo di ventenni membri del partito neostalinista, che sta preparandosi a raggiungere il potere. Qui come in Russia, la figura di Stalin si è costruita intorno al mito della Grande Guerra Patriottica e del sogno modernista, pertanto l'Asia centrale è ancora incomprensibile senza la storia sovietica. Il russo resta la lingua franca da Türkmenbaşy a Terekty, ma il fatto che nell'Ichan Qala di Xiva gli unici lavori di restauro siano finanziati dal governo cinese, segnala che il vento potrebbe presto cambiare in favore dell'estremo oriente.

*Giulia Zoppi*

*Erika Fatland, Sovietistan. Un viaggio in Asia centrale, traduzione di Eva Kampmann, Marsilio, 2017*

# 10 film con colpo di scena finale che forse non conoscete

Giorgio Campani

Vorrei proporvi qualche titolo inusuale o comunque ai più, meno conosciuto. Ho preparato una lista di 10 film con colpo di scena finale che sono un pò meno conosciuti, rispetto ai grandi classici di genere che ci balzano alla mente. Non troverete qui menzionati titoli dal "gran colpo di scena finale" come *I soliti sospetti*, o *Psycho*, *The Others*, *Il sesto senso*, e via dicendo. Iniziamo.

1) *I Diabolici*, di Henri-Georges Clouzot, 1955, uno dei miei film più cari di questo genere. La trama, almeno all'inizio, è quella del classico giallo. Christina, direttrice di un collegio per bambini, donna debole e sottomessa, è sposata con Michel, un uomo crudele e cinico, che oltre ad averla sposata per puro interesse, non manca mai di metterle i piedi in testa. Il terzo personaggio principale è Nicole, amante del marito di Christina, ma anch'essa vittima della personalità forte ed autoritaria di Michel. Christina e Nicole, quindi, escogitano in piano per uccidere Michel, di modo da avere un alibi perfetto e liberarsi entrambe dell'ombra opprimente di Michel. Quando, a metà del film circa, la storia prende una piega molto diversa e terrificante. Non mi è concesso rivelarvi di più. Il regista Clouzot, omonimo del celebre ispettore della serie di film dedicati alla Pantera Rosa, era ed è un contemporaneo di Alfred Hitchcock, ed è proprio al buon Alfred che Clouzot tolse i diritti del film. Clouzot che ha un talento davvero grandioso nel mantenere viva la tensione, usando i tasti giusti al momento giusto, ed avendo molta "cura", per così dire, dello spettatore. Se non conoscete Clouzot, vi consiglio vivamente altri film, uno tra tutti *Il Corvo*, un giallo molto più classico di questo, ma registicamente impeccabile, proprio come *I Diabolici*. Il finale merita davvero, ma è piuttosto il percorso emotivo che Clouzot ci dipinge davanti ai piedi ad essere la vera chicca di questo film. Un cult per me.

2) *Arlington Road*, di Mark Pellington, 1999. Un thriller davvero d'effetto. I due protagonisti sono interpretati da Jeff Bridges, nei panni di Michael, un professore di storia, e da Tim Robbins, il vicino di casa, appunto, di Michael. Per un fortuito caso i due si conoscono e cominciano a conoscersi e ben presto Michael si rende conto che la famiglia dei suoi vicini, i Lang, è molto diversa da come si potrebbe immaginare. Dirvi di più sarebbe davvero di troppo da parte mia. Parlare della trama di questi 10 film con colpo di scena finale è più difficile che muoversi su un pavimento fatto d'uova. Posso solo dirvi che, la prima volta che l'ho visto, nei 15 minuti finali, al momento della svolta della trama mi sono fatto scappare un "NOOOOO "gigantesco. E vi assicuro che non è proprio nel mio carattere. Mammamia se ci ripenso, che finale.

3) *Dark City*, di Alex Proyas, 1998. E qui cambiamo proprio genere, andiamo sulla fantascienza. Siamo in una città futuristica e perennemente notturna (*Dark City* appunto) e John Murdock (Rufus Sewel, per chi non lo conoscesse, il John Smith della serie *The man on the high castle*) si risveglia in una stanza, in preda ad amnesia. Non solo, viene contattato da un uomo che gli intima di scappare subito, perché qualcuno gli sta dando la caccia. Da qui la trama si attorciglia in una storia non semplicissima, ma sicuramente d'effetto, dove Jhon scopre cosa succede alla mezzanotte di ogni notte in quella città, perché lui ed ogni abitante perdono la memoria, e chi manovra tutto ciò. Vi do questi particolari non perché voglio venir meno alla mia promessa di non spoilerare; in realtà vi ho detto un decimo di ciò che il film propone, la storia è molto più complicata di così, vi assicuro. Ed il colpo di scena, il plot twist della storia, è davvero ottimo, secondo me. In generale direi che è un film ampiamente sottovalutato e che in pochi hanno visto, nonostante, ricordo, fu proposto abbastanza insistentemente ai miei tempi, durante i "Coming Soon" alla televisione. Inoltre il cast non è affatto male, ci sono anche Keefer Sutherland, una sempre meravigliosa Jennifer Connely, il grandissimo trasformista Bruce Spence. E poi una fotografia dalla quale i fratelli Wachowski DEVONO aver preso ispirazione per il loro *Matrix*, l'anno dopo, il 1999. Vi basti vedere le immagini, i toni sono gli stessi, scuri e tendenti al verde, come nel capolavoro dei fratelli, o meglio dire, delle sorelle Wachowski. Da provare.

4) *Il Club dei 39*, di Alfred Hitchcock, 1935. Mi scuserete, avevo detto che non avrei messo *Psycho*, ma almeno un film di Hitchcock lo devo mettere. Anche perché non credo sia molto conosciuto ai più. Non fatevi ingannare dall'età arcaica del film (ben 85 anni), ha dei punti di interesse evidenti, ed un finale che non si rivela fino a veramente pochi secondi dalla fine. Un uomo, Richard Hannay , è al teatro, e sta guardando uno spettacolo. A un certo punto scoppia da non si sa dove un colpo di pistola, l'intera folla scappa, compreso il nostro amico, che urta una misteriosa donna, la quale gli chiede di ospitarla a casa quella notte. Arrivato a casa Hannay scopre, o meglio intuisce, che la donna è una spia. La donna evita le finestre, gli chiede di accendere la luce dopo che lei sia fuori portata dei vetri, e chiede a Hannay di non rispondere al telefono che, da quando i due entrano nell'appartamento, squilla costantemente ogni 5 minuti. Mi fermo qui, sembra che vi abbia raccontato mezzo film, invece sono solo i primi 5-7 minuti. Il protagonista è interpretato da un colossale Robert Donat (il cognome suona proprio come il nome delle ciambelle americane), che oltre ad essere assolutamente smaliziato e carismatico, ha anche un profilo del viso che sembra uscito dai fumetti di Dick Tracy. E' incredibile: a volte, quando guardo il volto di Donat, o di Marlene Dietrich, Greta Garbo, mi viene da pensare che dei volti del genere non potevano che mostrarsi proprio in quegli anni, perfetti per quelle pellicole. Provate ad immaginare la Dietrich, a colori, senza quelle mezzelune di ombra sopra i suoi occhi di ghiaccio. Non sarebbe stata lo stesso. Comunque giudicate voi, Alfred ne ha fatti tanti, tantissimi, ma a questo sono davvero affezionato.

5) *La casa del terrore*, di Seth Holt, 1961. Sono contentissimo di aver inserito questo film in questa lista, perché l'ho visto da poco, e sono sempre felicissimo di conoscere nuove gemme preziose. Siamo sulla Costa Azzurra, ed una ragazza invalida torna a casa di suo padre, che non vede e non sente da 10 anni; di lui sa solo che si è risposato. Una volta arrivata a casa conosce la nuova matrigna e le viene detto che il padre non c'è. E nonostante quasi tutti

*segue a pag. successiva*

*segue da pag. precedente*

cerchino di rassicurarla sul fatto che suo padre stia per tornare da un viaggio, percepiamo insieme a lei, che c'è qualcosa che non va, anche se l'ambiente dice il contrario. Poco dopo questi primi 20 minuti la storia comincia a prendere una piega diagonale a quella che pensavamo, e da lì parte una lenta discesa, verso un finale agghiacciante. Devo dire che non conosco il regista, ma se c'è qualcosa che mi ha piacevolmente stupito di questo film è stata la sua bravura nell'anticipare lo spettatore. Molte volte ci imbattiamo in film dove arriviamo ad una scena che avevamo previsto da almeno mezz'ora, segno evidente che il regista non è stato abbastanza bravo ad immedesimarsi nell'occhio dello spettatore. Qui Holt è veramente sorprendente, e preferirei lo scopriste da soli il perché. Altri due punti a favore: 1) il cast – bravissima e bellissima la protagonista Susan Stranberg, oltre a ritrovarci insieme ad un giovane Christopher Lee, nei panni del Dottor Gerrard. 2) La fotografia è veramente notevole, la villa degli Appleby, in cima ad una collina, sulla costa, è tanto bella di giorno quanto spettrale la sera. Straconsigliato!

6) *I ragazzi venuti dal Brasile*, Franklin Schaffner, 1978. Prima di tutto devo ringraziare mio fratello che mi ha fatto conoscere questo bellissimo thriller, gli è dovuto! Mi sono ripromesso di non parlare quasi per niente della trama di questo film, perché è come cercare di prendere un cristallo di Murano con un paio di forbici. Vi dirò solo che Gregory Peck interpreta il disumano Dottor Mengele, nazista convinto, curatore e creatore di un... No, vedete, è difficilissimo. Accontentatevi di "un creatore d'un...". E poi uno dei miei attori preferiti di sempre, Lawrence Olivier, che interpreta Ezra Lieberman un anziano ebreo cacciatore di nazisti. Tenete conto che vi ho detto proprio lo stretto indispensabile. Ciò che è davvero scioccante è la trama e lo scontro tra questi due personaggi: la mente perversa di Mengele e lo spirito di rivalsa di Lieberman. Se volete guardate un trailer dell'epoca su Youtube ma non mi sento di aggiungere di più per non rovinarvi la sorpresa. Posso dirvi solo che se avete visto *Il Maratoneta* di Josh Schlesinger, questo film gli sta dannatamente alle costole se non parimerito sullo sprint. Provatelo, e poi ditemi cosa ne pensate nei commenti.

7) *The Witch*, di Robert Eggers, 2015. Ho conosciuto Paul Eggers grazie a questo film, il suo primo, se non erro, e continuo assolutamente ad apprezzarlo, anche col suo secondo lavoro, *The Lighthouse*, uscito da pochi mesi, con Willem Defoe e Robert Pattison. *The Witch* è stato sicuramente uno dei film che più mi son piaciuti di tutto il 2015. Eggers compie un lavoro a tutto tondo e non solo dirige, ma scrive la sceneggiatura e trova il soggetto che, come per il successivo *The Lighthouse*, è tratto da fonti veritiere, che poi lui ha rielaborato a suo piacimento. Siamo nel New England, e la famiglia di William, composta da moglie e cinque figli, decide di allontanarsi dal villaggio per motivi religiosi. William infatti è un predicatore, e la sua visione del cristianesimo cozza con la l'interpretazione puritana vigente nel villaggio. Decide di spostarsi a ridosso della foresta, per vivere di agricoltura con la famiglia. Il turning point della storia accade quasi subito: la figlia più grande Thomasin sta portando il fratellino neonato Samuel in giro per il limitare della foresta, mentre lei sta giocando con lui, in un solo istante, il bimbo sparisce. Lo ha preso la foresta, o chi la abita? Mille voci e mille pensieri si formano nelle menti dei due genitori, il fervore religioso mischiato con la paura, a loro volta fermentati insieme da strani ed oscuri segni, portano ad un finale spiazzante e davvero splendido. La bravura di Eggers nell'aver descritto perfettamente l'atmosfera dei tempi, ispirandosi a dei manoscritti ricercati da lui, è davvero superba. La tensione viene creata in maniera egregia, il tutto supportato da una fotografia fantastica (specialmente nella prima sequenza iniziale, i primi 30-40 secondi), ed una colonna sonora abissale e tenebrosa. Bellissimo davvero.

8) *Una pura formalità*, di Giuseppe Tornatore, 1994. Ero molto più giovane di adesso quando vidi per la prima volta questo film. Avevo visto solo *Nuovo Cinema Paradiso* di Tornatore e mi ricordavo della locandina, solo la locandina, di *Una pura formalità*. Inserii il DVD nel computer, era notte ed ero stanchissimo. Un'ora e quaranta minuti incollato al monitor, avevo freddo ed ogni tanto stoppavo per bere un bicchiere di latte in cucina, ma il sonno scomparì, anche per qualche tempo dopo la scena finale, soprattutto dopo il finale. Adesso è passato molto tempo, ogni tanto lo riguardo, perché un film non è mai come rimane nella tua mente. Se ti è piaciuto lo devi riguardare, almeno altre due volte, questo è ciò che credo. Ed ogni volta lo leggo in modo diverso, come diverso sono io mentre gli anni passano. Ma la cosa buffa è che ogni visione mi riporta in maniera chiarissima a quella notte in cui l'ho visto per la prima volta, ed è come se rientrassi nella pelle dei miei 18 anni. Vabbè non ci dilunghiamo: Gerard Depardieu e Roman Polanski, questi sono la A e la Z di questa storia. Il personaggio di Depardieu, del quale non posso rivelarvi il nome, si risveglia per terra in un bosco, di notte, mentre sta piovendo. Si trova davanti la Polizia e mentre viene portato nella diroccata centrale del paese si rende conto che non ricorda nulla di quella notte, niente. Non è neanche sicuro di chi sia veramente. Lo scopriremo insieme al commissario Polanski, che per tutta la notte lo torchierà. Perché? Perché proprio quella notte, lì vicino, un uomo è morto, e Depardieu è l'unico che sia stato ritrovato nei paraggi del delitto. Il rumore della pioggia, i topi, gli sguardi di nascosto nella centrale, un fiume immenso di parole, di domande e di molteplici risposte. Chi è quell'uomo? Cosa gli è successo? Spero lo scopriate, ne vale la pena.

9) *La casa dalle finestre che ridono*, Pupi Avati, 1976. Forse questo è il più famoso dei film in lista oggi. Avati era grandioso sia nei drammi, che nelle commedie, che nei thriller più spietati (*l'Arcano incantatore* mi è sempre piaciuto molto, per esempio, anche se il film che preferisco in assoluto di lui è *Regalo di Natale*). Chi già lo conosce si chiederà perché non abbia aggiunto anche uno dei tanti gialli di Dario Argento, *Profondo Rosso*, *Il gatto a nove code*, *L'uccello dalle piume di cristallo*, *4 mosche di velluto grigio*. Beh, Argento è ormai un'icona del nostro cinema, ed ho pensato di inserire questa pellicola di Avati che ha un suo perché ed una sua bellezza. Stefano è un giovane restauratore che si trasferisce in un paesino emiliano, per visionare un dipinto di San Sebastiano (non so se ricordate il soggetto, un santo che viene ucciso a colpi di freccia, legato ad un palo). Il dipinto e soprattutto il suo autore sono maledetti, quel dipinto racchiude un mistero, fatto di sangue ed omicidi. E come nei più classici dei film di Argento, il nostro eroe Stefano si trasforma in un avido investigatore, scoprendo, nel finale, una verità terrificante. Il colpo di scena finale è davvero spiazzante, ma di questo film ho sempre apprezzato la scena e la fotografia, le campagne ferraresi, prati aridi, voci di paese, personaggi improbabili, chiacchere, sussurri. Molto molto consigliato.

"La casa dalle finestre che ridono" (1976) di Pupi Avati

10) *The Orphanage* , di Juan Antonio Bayona, 2007. E veniamo all'ultimo film di oggi che, devo dire, scoprii diverso tempo dopo l'uscita ma che, una volta visto, mi soddisfò assai. La storia è abbastanza semplice, ma il regista la racconta coi tempi giusti e davvero bene. Laura, la protagonista, decide di trasferirsi con il figlio ed il marito, nell'orfanotrofio, ormai chiuso, in cui lei ha passato l'infanzia. Il figlio di Laura è malato e, soprattutto, è un bambino molto particolare. Subito dai primi giorni in cui la famiglia si stabilisce nella nuova casa, che Laura vuole trasformare ancora in un centro per bambini down, l'atteggiamento di Simon, il figlio, cambia. Comincia a parlare di bambini, i suoi amici, che gli raccontano storie, che lui ascolta avidamente. Inutile dire che i tre sono gli unici abitanti della enorme casa. Un giorno Simon sparisce del tutto, i genitori non riescono più a trovarlo. E mentre i giorni passano, Laura si ritrova nel bel mezzo di molti, moltissimi segnali che la casa gli dà: rumori e cigolii di notte, porte che sbattono, e poi una piccola figura che ogni tanto sbuca: un bambino incappucciato dal respiro pesantissimo. Aggiungo che il finale mi ha letteralmente spaccato in due, e che se riguarderete il film una seconda volta, vi avverto, sarà ancora peggio, vi si ritorcerà contro. Io vi ho avvisato. Ma perché non tuffarsi dentro una storia ben raccontata?

*Giorgio Campani*

*Ascolta anche in podcast su DdCRadio: https://bit.ly/2SGMMdK*

# Kafka. Lo scrittore di Praga e la settima arte

Fabio Massimo Penna

Alcuni geni del cinema hanno subito l'influenza del grande romanziere praghese Franz Kafka. Orson Welles portò sul grande schermo il capolavoro dello scrittore boemo *Il processo* nel 1962 con l'omonima pellicola. Attraverso le disavventure dell'impiegato Joseph K, Welles rappresenta l'impossibilità dell'uomo contemporaneo di uscire dal cerchio del diabolico ingranaggio nel quale la società lo ha posto. Il ribelle, che vuole svincolarsi da tale meccanismo, finisce inevitabilmente per andare incontro a un destino di morte. Da Kafka deriva anche la maestosa qualità visionaria e la veemenza barocca del film girato tra Zagabria e Parigi. Con assoluta padronanza dei mezzi tecnici Welles riesce a calare la metafisica dell'autore de *La metamorfosi* in circostanze concrete. La "distopia" kafkiana innerva anche la poetica di Stanley Kubrick per la quale afferma Ruggero Eugeni a proposito del film *Orizzonti di gloria*: "Ne deriva un forte senso di straniamento che ricorda da vicino la scrittura e le situazioni di Franz Kafka, un autore molto amato da Kubrick. L'ombra di Kafka si proietta in maniera chiara sul film sia per l'ambientazione (il film è girato in Germania) sia per gli elementi tematici presenti: un Castello e il forte insistere su un processo." (Ruggero Eugeni, *Invito al cinema di Kubrick*, Mursia editore, 1995, Milano). Anche nell'Antonioni di *Blow up* potremmo scorgere qualche richiamo allo scrittore boemo, benché la fonte d'ispirazione della pellicola sia il racconto *La bava del diavolo* di Julio Cortazar. Come per Josef K ne *Il processo*, la realtà per Thomas in *Blow up* è inconoscibile. Il fotoreporter deve arrendersi di fronte alla propria incapacità di "vedere" così come Josef K non può arrivare a capire la verità che si nasconde dietro la sua condanna perché ucciso prima dai sicari di una non meglio identificata autorità. Nel 1992 Steven Soderbergh gira il film *Delitti e segreti (Kafka)* ispirato alla vita e all'opera del genio di Praga. Il protagonista della pellicola l'impiegato Franz Kafka si trova a contatto con un mondo in cui si scontrano oscuri burattinai detentori del potere e un gruppo di ribelli. Per mantenere aderenza ai romanzi ai quali la pellicola fa riferimento Soderbergh sceglie di girare a Praga, città che condivide con l'opera kafkiana un'atmosfera affascinante e inquietante. Anche nel capolavoro horror di David Cronenberg *La mosca*, ispirato a un racconto breve di George Langelaan, non mancano i riferimenti al romanziere ceco e in particolare a *La metamorfosi*. Nella pellicola uno scienziato crea un cilindro per il teletrasporto ma per un disguido quando lo prova viene trasformato in una mosca gigantesca. Destino che il personaggio condivide con Gregor Samsa: "Questi si sveglia, una mattina, trasformato in un mostruoso insetto, una specie di millepiedi. È la coscienza della propria natura inferiore, dipendente, vilipesa che ha preso forma materiale in una creatura inferiore" (Giacomo Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Garzanti editore, 1987). L'aspetto fondamentale dei lavori di Kafka (che sembra quasi operare in sintonia con Sigmund Freud) è un oscuro senso di colpa che grava sui protagonisti sui quali, di conseguenza, pende una condanna per qualche enigmatico misfatto di cui non ricordano nulla. Qualche riga sotto il brano riportato Debenedetti esemplificava in maniera perfetta la tipica situazione kafkiana sottolineando come Samsa comprenda come la vita lo costringa a pesanti lavori "perché egli si sdebiti dell'oscuro torto di essere al mondo" (Giacomo Debenedetti, op. cit.). Il mutamento in un orribile insetto consente a Samsa di uscire dal circolo colpa-punizione che lo inibisce dal realizzare una vita piena e autentica. Fuori da quel tran tran che ne esaurisce le forze per l'uomo, però, non vi è possibilità di esistenza: muore così, osceno scarafaggio, gettato nella pattumiera da una domestica. La consonanza con il padre della psicoanalisi Sigmund Freud (il quale ha influenzato enormemente l'arte del Novecento e in particolar modo il cinema) è confermata da un breve, ma fondamentale, scritto di Kafka "La lettera al padre". Qui si fa esplicito il complesso di Edipo del genio di Praga, il quale fa risalire i tormenti della propria esistenza a un episodio infantile. Il piccolo Kafka, una notte, frigna insistentemente perché ha sete. Svegliato dagli strepiti, il padre Hermann lo prende, lo sbatte fuori di casa e lascia da solo, per un po' di tempo, nel ballatoio, piccolo bambino terrorizzato. Il trauma che ne deriva è profondo poiché afferma lo scrittore: "l'assurda insistenza nel chiedere l'acqua, che trovavo tanto ovvia, e lo spavento smisurato nell'essere chiuso fuori, non sono mai riuscito a porli nella giusta relazione" (Franz Kafka, *Lettera al padre*, Giangiacomo Feltrinelli editore, Milano, 1991). Una colpa veniale, una punizione severa e l'incapacità di trovare un nesso tra i due fatti. Da questa situazione interiore deriva la percezione di una punizione incombente e minacciosa e la ricerca di una macchia, anche lieve, che giustifichi la condanna. Nella edipica lotta per la conquista dell'amore materno Franz Kafka cede il passo al padre scontando questa debolezza con una vita infelice ma condannandosi, al contempo, a diventare l'ispiratore ideale di tanto grande cinema.

Franz Kafka (1883 –1924)

"Il processo" (1962) di Orson Welles

"Delitti e Segreti" (1991) di Steven Soderbergh

*Fabio Massimo Penna*

# Film di Samuel Beckett, ovvero il non-vivere

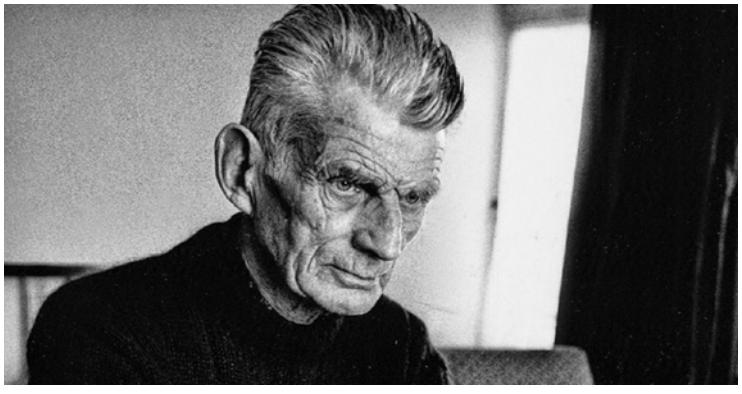
## Un geniale cortometraggio dello scrittore irlandese

Giacinto Zappacosta

Viene da pensare, e la vicenda intristisce l'animo. È un piccolo, banale episodio, che pure fa riflettere sul senso della cultura, dell'impegno, dello studio. E dell'arte. Non c'è dubbio, difatti, che il cinema, quello vero, rientri a pieno titolo nel novero dell'arte. Un rapido sguardo su Facebook, dunque, in un giorno qualsiasi, in un'ora qualsiasi. L'occhio cade su un'animata discussione a proposito della veridicità storica quanto a taluni particolari evidenziati in un film, *Il gladiatore*, talune forzature ed adattamenti che segnano uno iato rispetto alla realtà dei fatti. Si discetta, nei commenti, circa le armature che compaiono nella pellicola, non corrispondenti, così viene evidenziato, a quelle dell'epoca, e così via. Ma non è questo il punto. Colpisce, invero, la nota a margine, nello spazio riservato alle chiose, così riassumibile: un conto è un libro, un conto è un film, che è finalizzato al divertimento. E quindi il vallo viene posto tra la letteratura, cosa seria e necessitata a rendere il vero, e il cinema, da annoverarsi viceversa nell'ambito della pura evasione. Potremmo aggiungere del passatempo, al pari di una partitella a calcetto inter amicos o di una sfida a briscola. E sia detto col dovuto rispetto per le salutari e popolane abitudini amicali. Senza scomodare Benedetto Croce e Giuseppe Mazzini, così limpidi nel definire il concetto di arte, che non è imitazione della natura, potremmo aggiungere neanche della storia, cerchiamo di guardare oltre, al di là della maledizione di chi vuole confinare la pellicola ad un momento ludico. Ne è prova e ne fa testimonianza *Film*, un cortometraggio, geniale, di quel grande scrittore e drammaturgo che è Samuel Beckett, irlandese, amante della cultura classica, premio Nobel per la letteratura. Si tratta dell'unica scenografia scritta dal fecondo ed appassionato interprete dell'animo umano, il che, in effetti, non può che rammaricarci, se pensiamo a quanto di bello avrebbe egli potuto produrre nel campo cinematografico. Comunque sia, e tornando al punto, *Film* non è certamente riconducibile ad una pulsione verso lo svago, tutt'altro. Detto in tutta semplicità, e senza tanti giri di parole, si tratta di un'opera, artistica, è bene sottolineare, che induce a pensare, a riflettere, a guardarsi dentro, a scrutare la realtà che ci circonda, a comprendere il significato della vita. Quella vita che, talora, sembra sfuggire dalle mani, ed alla quale sei comunque così attaccato. Come i personaggi di *Aspettando Godot*, l'opera più famosa del Beckett, personaggi così distratti, così apparentemente avulsi e disinteressati al vivere, eppure così vogliosi di esistere, proprio nel significato etimologico del termine, *exsistere*, ossia venir fuori dall'indistinto per affermarsi come individualità. Ma forse l'opera teatrale più significativa del noto drammaturgo è *L'ultimo nastro di Krapp*, in atto unico, rappresentata per la prima volta nel 1958. Nella scena vi compaiono, tra le altre cose, un registratore, un microfono, bobine di nastri incisi, che non sono mere suppellettili a riempire uno spazio,

Buster Keaton in "Film" un cortometraggio del 1964, diretto da Alan Schneider su sceneggiatura di Samuel Beckett

quanto arnesi coi quali il protagonista interagisce, quasi dialogando con ciò che, all'epoca, costituiva l'ultimo ritrovato della tecnologia. Pare una tappa di avvicinamento al cinema, a *Film*, che è di qualche tempo dopo, per la precisione del 1964, presentato alla Mostra del cinema di Venezia nel 1965, dove ottenne un riconoscimento. La trama si sottrae ad essere resa in uno scritto, che rischia di annichilirne la portata, la valenza fortemente evocativa e drammatica. Vale piuttosto visionare la pellicola su YouTube, in bianco e nero, ed apprezzarne, in appena 20 minuti, la singolarità di quello che appare, in quel lontano periodo, quale esperimento, perfettamente riuscito, atto ad indicare nuove strade per il cinema, probabilmente ancora da scoprire in quell'incessante ricerca che anima lo spirito umano. Lo spettatore, e qui già siamo in un ambito che sconvolge le consolidate abitudini del fruitore, può fare a meno della cuffia, trattandosi di un cortometraggio muto, eccezion fatta per un *ssh!* intimato da un personaggio, come a voler avvisare, fin dai primi fotogrammi, della proiezione delle scene in una dimensione diversa, forse mai definita prima, mai vissuta in una sala cinematografica o, ai giorni nostri, sul comodo divano di fronte al computer. Il silenzio fa spazio ad un occhio, sovente ripreso in primo piano, un occhio che scruta, le scene quanto lo spettatore, che in tal fatta viene interpellato, condotto nel bel mezzo dell'ambientazione, propria di una New York di periferia, mal curata, sporca, degradata, e successivamente in un interno tetro e deprimente, qual è un pianerottolo vetusto, che a sua volta mena in una stanzetta, spoglia e grigia, nella quale, si intuisce, dimora il protagonista, interpretato da Buster Keaton. Il quale, con regolarità, si tasta il polso, quasi a volersi accertare di essere ancora in vita. Intanto, l'occhio continua ad indagare, ad interrogare chi è al di là dello schermo. E poi di nuovo, a ritmo frenetico, ossessivo, l'auto-rilevazione del battito tramite il polso. A questo punto, il protagonista è solo, a parte la presenza di alcuni animali domestici, di cui egli si libera mettendoli alla porta. La solitudine viene affermata, proclamata, alla fine conquistata. Dove la sceneggiatura dispiega tutta la bravura di Samuel Beckett, tutta la sua potenza espressiva, è negli attimi in cui l'attore, ormai disperatamente solo, visiona alcune foto che ripercorrono, così si può agevolmente interpretare, la propria vita, dapprima da ragazzo, poi nel giorno della laurea, poi il matrimonio, e così via, cronologicamente, a segnare, come un film all'interno del film, tappe di un'esistenza angosciosa, senza speranza. E poi, di nuovo, al contrario, le foto mostrate in ordine inverso, quale pellicola riavvolta, in un tempo che annulla la normale cadenza delle stagioni, che si succedono senza ragione, alla rinfusa, del tutto prive di logica. Tempo, dapprima sovvertito, poi reso vano nel disperato gesto, in quel distruggere le foto, unica tolda che rannoda ad un passato, ormai respinto nel nulla. Come al nulla sembra riferirsi il titolo, *Film*, nella sua nichilistica antonomasia, che, a ben guardare, è il migliore, il più appropriato che Samuel Beckett potesse scegliere.



Samuel Beckett (1906 - 1989)

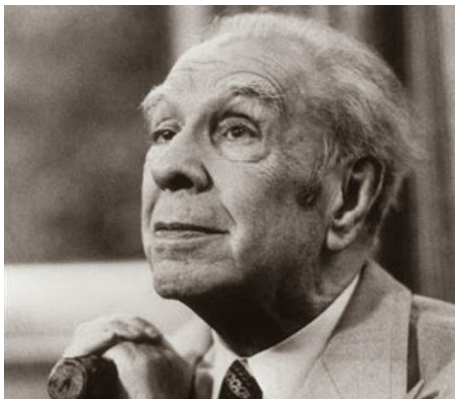
*Giacinto Zappacosta*

# Jorge Luis Borges: il tango è poesia, e nasce nei postriboli

Maria Rosaria Perilli

«(...) Senza un tesoro comune di memorie evocabili attraverso il linguaggio non ci sarebbe certamente la letteratura, ma la musica prescinde il mondo, potrebbe esistere la musica e non il mondo. La musica è volontà, è passione; il tango antico, in quanto musica, suole trasmettere in maniera diretta una bellicosa allegria». Sì, il tango amato da Borges era quello antico, quello delle origini, l'arte sbocciata nella Buenos Aires del 1880, città che potremmo definire "ruvida", *fatta di* case basse, spoglie, terreni abbandonati, pozzanghere fangose. E tanti lupanari. Proprio qui, tra *compadritos* (una sorta di bulli, imbroglioni di quartiere) e prostitute, guappi facili ad accendersi d'ira e a tirare fuori il coltello improvvisando sfide all'ultimo sangue, Borges situa il vero tango: una danza diversa, capace di «dare agli argentini la certezza di essere stati valorosi, di avere già adempiuto ai loro obblighi di coraggio e di onore». Scrittore e poeta (ma anche traduttore, saggista, filosofo) di grande prestigio intellettuale, arrivato a un passo dall'essere insignito del Premio Nobel per la letteratura (che purtroppo non vinse mai), l'argentino Jorge Luis Borges già nel 1930, a soli trentun anni, opera una sistemazione storica del tango – nel quale si riconosce completamente – individuandone la genesi, le tematiche e l'ideologia. Racconterà, in seguito, come, ma soprattutto dove, questo ballo si è sviluppato, ossia «negli stessi luoghi in cui sarebbe nato, pochi anni dopo, il jazz negli Stati Uniti», e cioè nelle "casas malas", nei postriboli del cosiddetto "quartiere tenebroso" di Baires, che diventavano in effetti luoghi d'incontro, frequentati non solo da chi voleva soddisfarsi con un rapporto sessuale ma anche da quanti desideravano semplicemente «giocare a carte, bere un bicchiere di birra, vedere gli amici». Partenza che fu anche la sua condanna perché, almeno all'inizio, la gente rifiutava quel ballo, di cui conosceva «l'origine indecente». Infatti, nelle "casas malas", i musicisti trovavano pianoforti, violini, flauti, e non il *bandoneón*, una sorta di fisarmonica divenuta in seguito uno dei simboli di questa musica. Non c'era ancora. Siccome ogni grande opera nasce attraverso un processo d'amore, proprio dall'amore di Borges per il tango nasce il poemetto omonimo contenuto nella raccolta *L'altro, lo stesso (El otro, el mismo)* e, solo un anno dopo, cioè nel 1965, esce il disco *El tango*, di Astor Piazzolla, strumentista d'avanguardia considerato tra i più autorevoli musicisti d'Argentina e del XX secolo in generale, che colloca le sue note sui testi di Borges. Di questa collaborazione, Piazzolla ha detto: «La responsabilità è stata grande, però maggiore il compenso nello sperimentare che un poeta della sua importanza si è sentito identificato con i miei temi». Operazione assolutamente innovativa: musiche composte con il rispetto assoluto del contenuto delle liriche, come in un legame perfetto, anzi, meglio dire una perfetta mescolanza, parole e melodia che si fondono le une nell'altra. Borges-Piazzolla. L'incontro, forse naturale, inevitabile, di due percorsi iniziati in tempi (Piazzolla nasce ventidue anni dopo lo scrittore) e con modi diversi, ma sotto il comune vessillo di quell'incantesimo che li ha stregati, e il 1965 diventa per Borges l'anno del tango. Grazie a questo disco, ma non solo. Tiene infatti, in un locale imprecisato della capitale argentina, quattro conferenze che, benché informali, sono delle vere lezioni. Lo scrittore parla, e racconta del nonno, rievocando le sue battute da *macho*: «Un uomo che pensa più di cinque minuti a una donna non è un uomo, è una checca», intendendo dire, con questo, che se un uomo vuole una donna deve agguantarla subito, senza tanti giri di parole e, soprattutto, di... valzer. Ma perché la battuta, il ricordo? Per spiegare il cambiamento dei connotati del tango, da quel mondo *arrabalero* cioè suburbano eppure centrale in Buenos Aires, come fu il quartiere della Suburra nell'antica Roma, a Carlos Gardel, l'attore e compositore francese che «prese la lettera del tango e la convertì in una breve scena drammatica», facendolo diventare più delicato e maggiormente rappresentativo: nel tango cantato l'uomo finge contentezza per essere stato lasciato dalla sua donna, ma in chiusura si scioglie in lacrime cocenti per la perdita della stessa. Quasi da effeminato, da checca, avrebbe detto il nonno di Borges, e Borges per l'appunto non amava questo tango nuovo, moderno, questo «pensiero triste che si balla» secondo la celebre definizione di Enrique Santos Discépolo, musicista, nonché compositore e regista, che ha fatto la fortuna dell'Argentina nel mondo. Borges si oppose fermamente alla definizione di Discépolo: non si può parlare di pensiero, ma piuttosto di emozione che si balla; e quanto all'aggettivo triste, «non si può certo attribuire ai primi tanghi». Canta, Borges, durante gli stessi incontri, un brano dal Martín Fierro, scusandosi poi con simpatia per le sue mediocri capacità: «Bene, sono stato sufficientemente stonato, no?» No, lo scrittore non era stonato, ed era un gran ballerino, si muoveva in passi precisi senza perdersi mai, proprio lui che considerava il mondo come un immenso labirinto, un edificio costruito per confondere gli uomini, nel senso che la sua stessa architettura è funzionale a tale fine: la confusione e lo stupore. Ed era cieco: «Ho incominciato a perdere la vista nel momento stesso in cui ho cominciato a vedere... è stata una specie di nebbia che si è estesa a poco a poco come l'immagine di Goethe "Tutto ciò che era vicino si allontana", riferendosi al crepuscolo. A me è successo così, le cose si sono allontanate a poco a poco, senza un momento patetico, piuttosto un lento crepuscolo, un crepuscolo che è durato 84 anni... è stato come allontanarsi lentamente dalla realtà, un lento declino, diciamo anche abbastanza gradevole. Certo una cosa scomoda poiché la cecità è anche una forma di solitudine, una forma di prigionia» dice nell'intervista del 1983 alla giornalista Fausta Leoni. Eppure, nonostante la sua cecità, lo scrittore ha saputo vedere "oltre" – «per poter vedere una cosa, bisogna comprenderla», soleva affermare – ha saputo vedere il tango non come un semplice ballo, ma come pura poesia, pura passione, uno stato di vita che lega il *sangre caliente* dei latini con la nostalgia di terre lontane. Un esprimere «in maniera diretta qualcosa che i poeti, molte volte, hanno voluto fare con le parole: la convinzione che combattere può essere una festa». Insomma, non il tango teatrale, drammatico, ma quello nato nei postriboli di Buones Aires, Rosario, Montevideo, poco sensuale e per nulla languido, tra le ragazze di vita e con testi che parlavano di assassini di pugnale e delinquenti di periferia. Quello dell'infanzia, della vecchia guardia. Quello autentico. (...) *Che è solo tempo. Il tango crea un confuso/ Irreale passato, forse vero,/ Un assurdo ricordo d'esser morto,/ Battendomi, a un cantone del sobborgo.*

*Maria Rosaria Perilli*


Jorge Luis Borges (1899 - 1986)

"Tango" pittura di Fabian Perez

# L'interpretazione dei codici (Ultras) di Francesco Lettieri

## (Il film sugli ultras che non piace agli ultras)

Adriano Russo

Vi sono state critiche molto severe nei confronti del film *Ultras* di Francesco Lettieri, all'esordio alla regia. Il film non sembra essere apprezzato specialmente nell' ambiente ultras partenopeo. Bisogna dire però che risulta assai improbabile che agli ultras possa piacere un film su loro stessi perché non si sentiranno mai veramente compresi e rappresentati in quanto gli ultras sono un'entità/identità a parte. Accade così dai tempi di *Ultrà*, film del 1991, con la regia di Ugo Tognazzi e con protagonista Claudio Amendola nei panni del Principe, capo ultras romanista. Essere ultras rappresenta uno stile di vita che solo un vero ultras riconosce come tale. E' il forte spirito di appartenenza ad un gruppo, l'amore, l'abnegazione e la fede assoluta per i colori della maglia della squadra di calcio della propria città nella quale l'ultras si identifica fortemente. Essere ultras è un modus vivendi quotidiano basato su codici simbolici comportamentali ben precisi legati alla fedeltà, alla coerenza, ad una dimensione valoriale autonoma e indipendente che privilegia l'aggregazione comunitaria del gruppo, inteso come famiglia, a discapito del singolo individuo. Il regista Leggieri, forse consapevolmente, decide di non addentrarsi nella profondità di tali codici, anche se comunque non tralascia la testimonianza di valori nobili quali appunto l'amicizia, la coesione, l'amore, la lealtà, la solidarietà. Valori che fanno da sfondo ad una storia di vita che funziona ed emoziona grazie anche alla presenza di attori validi come Aniello Arena che interpreta il ruolo del protagonista Sandro Russo, detto il Mohicano. Sandro è il capo di uno storico gruppo ultras del Napoli, gli Apache, vittima di un DASPO che lo costringe da tempo lontano dagli spalti dello stadio. Sandro ha 50 anni, stanco ormai di un ruolo che non ha più la forza, né la voglia di rappresentare, inizia a frequentare una donna di nome Terry (Antonia Truppo) per sancire l'inizio di una nuova vita lontano dal mondo ultras. Sandro deve però portare a termine una missione, salvare da quel mondo malsano e pericoloso un giovane ragazzo al quale è molto legato. Angelo (Ciro Nacca) è alle prime armi con il mondo ultras e si trova a vivere una fase di iniziazione al cospetto degli ultras veterani. Si tratta di un aspetto del film dove traspare, specie agli occhi degli ultras, una percezione strutturalmente falsata degli eventi che li riguardano. Gli ultras in realtà non hanno bisogno di salvezza, né di redenzione perché il loro non è un mondo criminale, al contrario è un mondo improntato su una mentalità sana e positiva. Il regista Lettieri sceglie invece di insistere sulla questione degli scontri e del conflitto forse anche perché il film, è risaputo, vuole la sua spettacolarizzazione mediatica basata, ad esempio, sugli scontri generazionali all' interno dello stesso gruppo ultras. Gli ultras più esagitati come il Gabbiano (Daniele Vigorito) e Pequeno (Daniele Borrelli) guidano la scissione contro gli ultras della vecchia guardia, primi su tutti il Mohicano e Barabba (Salvatore Pelliccia). Il Gabbiano e Pequeno sembrano apparire come gli ultras cattivi, semmai sono soltanto gli ultras rivoluzionari che tradiscono lo spirito puro e originario degli Apache. La questione cruciale è che non esistono ultras buoni o cattivi, ma ultras che seguono alla lettera dei codici e ultras che non li seguono e poi ci sono i cani sciolti che sono invece un discorso a parte. Le variabili fondamentali ultras sono perlopiù legate a tratti distintivi come l'identità sociale, la specificità, la storicità, il ruolo e il consenso che il singolo ultras riceve fra gli adepti del gruppo o dei vari gruppi. Vecchia guardia e nuove leve, tra l'altro, possono anche decidere di convivere tra loro mettendo da parte i dissapori interni sotto il segno di un'unica bandiera, un unico gruppo, un unico collettivo. Sono tutte dinamiche queste che Lettieri non esalta praticamente mai, proprio perché privilegia sistematicamente la configurazione delle spaccature interne e degli scontri tra ultras e forze dell'ordine, il tema dell'odio e della rivalità con gli ultras delle tifoserie avversarie. Dinamiche che rappresentano solo una parte esigua e non esclusiva del mondo ultras. Perseverare sulla questione della violenza e della vita sbandata degli ultras non aiuta certamente Lettieri a farsi apprezzare dalla categoria ultras anche perché si tratta di aspetti denigratori che alimenterebbero la criminalizzazione diffusa e patologica verso di loro da parte dell'opinione pubblica. La vita degli ultras è fatta anche di dedizione, passione e sacrificio, di iniziative benefiche, di associazioni culturali, di solidarietà, di spirito comunitario e di codici valoriali. Il fatto che Lettieri trascuri spesso le caratteristiche più costruttive e propositive degli ultras non significa però voler legittimare lo stereotipo di Napoli come città violenta e criminale al pari di come avviene per altri film come *Gomorra – La serie* (S. Solima, F. Franceschini, C. Cupellini, C. Giovannesi, M. D'Amore, 2014, 2016, 2017) o la *Paranza dei bambini* (Claudio Veronesi, 2019). La città di Napoli è soltanto la cornice di sfondo di un film che vuole testimoniare una subcultura, quella degli ultras, consolidata a livello nazionale e internazionale. Lettieri invece ci mostra platealmente uno scenario che pure esiste, quello della violenza e del dramma sportivo. Uno scenario che non è piaciuto sicuramente agli ultras che avrebbero voluto che il regista napoletano avesse raccontato e valorizzato aspetti altri in grado di rivelare la vera essenza della vita e del tifo degli ultras. In questo senso Lettieri sembra aver perso una grande occasione, tradendo in pieno le loro aspettative. Resta però il fatto che il protagonista del film, il Mohicano, non tradisce mai il codice ultras, anzi lo onora fino in fondo, così come onora lo spirito degli Apache, salvando la vita di Angelo, il giovane ragazzo ultras. Un gesto altruistico che va al di là della morale e del senso di appartenenza, persino al di là dei codici ultras, un gesto individuale di pura amicizia e di puro amore. Leggieri ci prospetta un finale di film drammatico che concede una scossa morale molto intensa. Ciò nonostante resta ancora più arduo forse rassicurare lo spettatore sul fatto che è sbagliato criminalizzare per partito preso la categoria dell'ultras non accostandolo alla figura del teppista, del deviante, dell'omicida o di colui che sicuramente farà una brutta fine. Allo stesso modo però non va criminalizzato nemmeno il film di Lettieri capace di mostrare attraverso i suoi personaggi un contesto di senso di grande autenticità e umanità. Così come autentica appare la percezione dell'immagine suggestiva che rende giustizia alla bellezza di Napoli, merito anche del trasporto dei brani della colonna sonora del cantante mascherato Liberato, come *We come from Napoli*. In sintesi *Ultras* è un film lodevole, ma forse un esperimento sociale riuscito solo a metà. Non era certamente un'impresa facile.

*Adriano Russo*

*Sociologo, specializzato in Criminologia Critica, Prevenzione e Sicurezza Sociale. Socio ordinario Società Italiana di Vittimologia. Autore di diverse pubblicazioni su riviste quali Il Ponte, Rivista di Criminologia Vittimologia e Sicurezza, Comunicazionepuntodoc, Fata MorganaWeb, Cabiria, Segnocinema*

# Le parole, i tempi del poeta e il cinema: Jacques Prévert

Carmen De Stasio

Molto spesso ho evidenziato come l'arte del Novecento aderisca a una traccia di non separabilità quale particolare modo di stringere relazioni con il percepito e dirigerlo secondo la propria attitudine. Anche nella circostanza attuale ritengo sia in ambito cinematografico che si compia il processo di unitarietà prevista: ciò che ai più compare – per interesse o per diletto o per entrambe le condizioni all'unisono oppure, ancora, con un'evoluzione che conduce dall'una all'altra – è una situazione di tale intensità da procurare qualsivoglia coinvolgimento emozionale. Intanto va detto che non si possa ridurre la non separabilità alle sole immagini e/o alle sole azioni: il cinema si rappresenta innanzitutto come gestione del tempo per via di concomitanze ravvisabili nel tipo di relazioni che l'intero staff – davanti e dietro le scene – registra perché queste diventino fasi sensibili di una «lettura» – se non della realtà totale – quantomeno di aspetti che ad essa, in un modo o nell'altro, si congegnino. Questo potrebbe spiegare come il cinema sia fondamentale alla tessitura intellettuale di Jacques Prévert, riconosciuto poeta e autore di parole in musica, ma anche autore di dialoghi per pellicole memorabili soprattutto nel sodalizio con Marcel Carné. La varietà c'induce a riflettere sul tipo delle parole che con le attitudini di Prévert assumono una veste di pensiero: esse non misurano improbabili abissi, ma guardano l'individuo e i suoi comportamenti in un'orizzontalità assai innovativa e, dunque, cine-grafica: accostandosi all'arte che dispone la realtà su un piano di non-detto e che travalica aspetti monofonici, egli apprende una modalità che trova dapprima aderenza al surrealismo per poi pervenire alla scrittura cinematografica con la medesima correttezza con cui instaura un vero e proprio rapporto diretto con le parole. L'ariosità di tipo orale di quella che può definirsi poesia totale mutua il fluido che mai collassa nei versi, veri e propri elogi all'amore come collante sociale là dove i tumulti di una realtà – resa cruda dalle tempeste umane – sembra trovare l'ostacolo maggiore. Questo è il viatico che consente alla poesia di Prévert d'emergere contro il collasso delle convenzioni e di proporsi con freschezza immediata pur nello scontro con le pieghe amare di vicende insediate da una carnalità brutale e malferma. Fluttua su questi principi la tessitura dei dialoghi curati per Carné, con il quale Prévert collabora per ben sette pellicole, tra le quali restano impresse nella memoria *Il porto delle nebbie* (con un impeccabile Jean Gabin) e, soprattutto, *Les enfants du Paradis* che vede il suo inizio con un'archetipica condizione di amori svolazzanti tra personaggi improbabili e nobiltà di rango in una zona tra le più malfamate nella Parigi al tempo di re Luigi Filippo I. E l'attenzione del presente saggio ripone sul valore totale di questo film – ragionevolmente considerato tra i capolavori dell'arte cinematografica di tutti i tempi per l'intensità estetica originale, come originale è l'intera struttura che rielabora squarci di una Parigi distante nel tempo pur impressionando per la vivace attualità sottilmente emergente in un periodo di grave censura (malgrado, infatti, la presentazione risalga al 1945, il film fu girato negli anni cruciali del Secondo Conflitto Mondiale). La miscela di un colore mai sfiancante (pur se la pellicola sia in bianco e nero) elabora l'impalcatura di storie tutte riportate all'esterno della marginalità e in grado di convergere nello stesso plot con una sapida tessitura consolidata di estetica tanto artistica che drammaturgica, alla quale hanno contribuito la spirale di familiarità anti-elusiva e la professionalità di un sodalizio significativo (Carné e Prévert, appunto), accanto all'acuta interpretazione di attori protagonisti e non in un coinvolgimento che finanche investe lo spazio in una liturgia senza tempo. Il suggerimento per la creazione del soggetto deriva sicuramente dalla biografia di Jean-Gaspard Deburau, l'attore e mimo vissuto in Francia a cavallo tra il Settecento e l'Ottocento e la cui reputazione è ancor viva ai nostri giorni per aver dato personalità a Pierrot. Non a caso, a impersonare nel film il personaggio di Deburau è chiamato Jean-Louis Barrault, anch'egli famoso per essere stato mimo di superba levatura e interprete di pellicole di successo. In tal senso la metastoria di *Les enfants du Paradis* (indimenticabile la raffinatezza scenica della co-protagonista Arletty) volge a koinè di parole dette e parole non dette ma sagomate nei gesti; parole di una giocosità, di una gioiosità che cadenza un gruppo nutrito di artisti alle prese con paradossali e frante voci e che vivono la folla senza riconoscimento. Una realtà che Prévert aveva ben accolto come suo impegno intellettuale e che lo aveva portato a non tradire mai la sua attitudine, né come autore teatrale e cinematografico e né tantomeno come poeta, tanto da poter conferire alla pellicola, in quest'occasione, l'ardito timbro di poesia sociale. A quelle scene la tessitura di Prévert consente di distinguersi per la fibra essenziale a dar corpo a una concentrazione tra vissuto senza intermediazioni e ambiente nelle cadenze di una credibile *microeternità*[1]. Così, dunque, qualcosa d'avvincente si materializza sotto lo sguardo attento dello spettatore e un'atmosfera inattesa permea l'intrico non lasciando spazi vuoti, né agognati al sussulto e procede con un'apparente spontaneità dei ruoli senza estromettere il volo immaginativo pur nelle ristrettezze di una vita dall'apparente disastro; vita di umanità e di incontri significativi; una vita, ancora, che si rafforza per la densità visuale capace di diffondersi come spartito mai finito.

Jacques Prévert (1900 - 1977)

"Amanti perduti" - Les Enfants du paradis (1945) di Marcel Carné.

*Carmen De Stasio*

** Prossimo numero:*

*Jean-Louis Barrault – la totalità come ispirazione*

1 *J. Prévert, Il giardino in «Parole» (raccolta, 1948), Mondadori, Milano, 2006, p. 69*

# Uno sguardo sul cinema resistenziale

*«Fare i conti col passato va bene, ma prima o poi bisogna chiuderli, no?» (I piccoli maestri)*

Barbara Rossi

Chiudere i conti col passato: legittimo desiderio, insopprimibile necessità dei singoli come delle diverse forme di organizzazione sociale e civile in cui, nel corso della storia, l'uomo ha incanalato e strutturato la propria spinta vitale. Per quanto riguarda il fenomeno della Resistenza italiana - quei venti mesi compresi tra la firma dell'armistizio dell'Italia con le forze anglo-americane alleate, l'8 settembre 1943, e, all'incirca, l'inizio del maggio 1945 - chiudere o, più modestamente, fare i conti con ciò che è stato, sul piano storico, sociale, culturale e umano, è impresa ardua, per la sua estrema complessità e per la difficoltà, comune alla maggior parte degli apparati politico-ideologici del Paese via via succedutisi (e a dispetto della loro eterogeneità) a guardare a quell'esperienza con occhio non inquinato. Di conseguenza, anche la rappresentazione cinematografica del periodo resistenziale ha attraversato, analogamente al giudizio storico-critico su di esso, fasi alterne e spesso in contraddizione fra loro, a partire dall'immediato dopoguerra sino ai giorni nostri. La riflessione filmica sulla Resistenza sembra affondare le proprie radici nel terreno già fervido e variegato del cinema neorealista, anch'esso espressione di differenti istanze ideologiche e culturali: ciò che accomuna pellicole anche molto eterogenee fra loro è, innanzitutto, l'esplicita volontà di distacco - sia sul piano contenutistico che estetico - dalla cinematografia precedente, espressione del regime, propagandistica o velleitariamente d'evasione, a favore di narrazioni che esplicitassero la presa di coscienza, l'azione di riscatto, soprattutto a livello popolare, dalle maglie oppressive del governo fascista. Qualche cosa di simile avveniva, fatte salve le debite differenze, nella società italiana che si apprestava alla ricostruzione, sostando in equilibrio precario sulle macerie ancora fumanti della guerra. Come spiega Claudio Pavone: «[...] credo che indubbiamente un lascito lo si possa individuare nella scoperta della pluralità delle voci, anche se poi questo valore ha subito, nella vita politica, delle degenerazioni sino a trasformarsi in "lottizzazione". [...] perché allora rappresentava soprattutto la rottura del monopolio totalitario del potere: prima erano tutti fascisti, e ora tutti noi che abbiamo partecipato alla Liberazione abbiamo diritto ad essere rappresentati. E questo ha lasciato una eredità, che non è solo lo strascico degenerato attuale, è anche il fatto che si è affermata l'idea che tutti hanno diritto di parlare e di farsi sentire. [...] Resta però il fatto che si lascia in eredità l'idea che le cose possano cambiare».[1] Emblematiche, in questo contesto, si rivelano - come sappiamo - opere quali *Roma città aperta* (1945) e *Paisà* (1946), di Roberto Rossellini (quest'ultima definita da Morando Morandini «un potente affresco collettivo»[2]): «[...] Specchio di una realtà come colta nel suo farsi, appare oggi come un'opera ibrida in cui il nuovo convive col vecchio, i grandi lampi di verità con momenti di maniera romanzesca, in bilico tra lirismo epico e retorica populista. La stessa lotta antifascista è raccontata ponendo l'accento sul piano morale più che su quello politico, il che non gli impedì di essere il film giusto al momento giusto e di indicare attraverso le figure del comunista e del prete di borgata il tema politico centrale dell'Italia nel dopoguerra».[3] Se in *Roma città aperta* «Viene descritta con toni rapidi e concisi, con il susseguirsi ritmato degli avvenimenti la vita di una comunità, le sue vicende quotidiane, la sua volontà di liberazione dai tedeschi, in un crescendo in cui tutti sono protagonisti ed hanno un ruolo»,[4] è anche vero che il limite di questa operazione - comune alla maggior parte degli altri film "resistenziali" di questa fase e, ancor più, di quella successiva - sta nella rappresentazione della lotta partigiana nella sua valenza esclusiva di reazione contro l'oppressore straniero. Di là da venire il riconoscimento di vera e propria guerra civile (difficile da metabolizzare ancora oggi, nell'attualità delle nostre vicende nazionali), l'immagine della Resistenza è quella del conflitto di un popolo aspirante alla libertà, in cui l'amalgama e il livellamento tra opposte fazioni politiche e ideologiche sono massimi. Rare eccezioni, in questo senso, vengono da film come *Il sole sorge ancora* - 1946 - di Aldo Vergano (che nel realismo documentario della narrazione compone un affresco anche sociale dell'Italia occupata) e *Achtung! Banditi!* di Carlo Lizzani (1951), che - a suo modo - conclude, con il coraggio di una descrizione lucida e antiretorica della gioventù partigiana, la prima fase della cinematografia resistenziale, prima che la cosiddetta "normalizzazione", operata dal governo centrista nel decennio appena iniziato, riconduca la vicenda storica nell'alveo inoffensivo di retoriche celebrazioni nazionalistiche. Il film di Lizzani si presenta quindi come ultimo prodotto di una cinematografia che, iniziata con *Roma città aperta*, era stata sostenuta da una grande tensione emotiva. È in fondo una sorta di bilancio di quanto è stato fatto, una rimeditazione sul tipo di approccio, senza, però, aperture sul futuro. «[...] Vi è lo stesso rifiuto di una visione epica del periodo e lo sforzo di darci una interpretazione della resistenza che mette in evidenza gli aspetti politici e sociali. Come egli stesso dice, il suo è un "modo di interpretare, concretamente, il fenomeno storico". [...]. Un tema che Lizzani affronta è quello delle ragioni di lotta: dalle discussioni che si svolgono nella baita, dai frammenti delle singole vicende che emergono

*segue a pag. successiva*

"Roma città aperta" (1945) di Roberto Rossellini

"Paisà" (1946) di Roberto Rossellini.

Achtung! Banditi! (1951) di Carlo Lizzani.

1 *D. Borioli, R. Botta, Sulla moralità nella Resistenza. Conversazione con Claudio Pavone, in "Quaderno di storia contemporanea" n. 10, Isral, 1991, pp. 19-42.*

2 *M. Morandini, Paisà, in "Il Morandini 2013", Zanichelli, Bologna, 2012, p. 1123.*

3 *M. Morandini, Roma città aperta, in "Il Morandini 2013", Zanichelli, Bologna, 2012, p. 1340.*

4 *F. Cereja, La cinematografia sulla Resistenza nella storia italiana (1944-1964), in AA.VV., Cinema, storia, Resistenza (1944-1985), Milano, Franco Angeli, 1987, pp. 17-18.*

*segue da pag. precedente*

dal dialogo viene fuori un ritratto antiretorico e realistico dei giovani che hanno deciso di prendere le armi e combattere. Sono persone comuni, non vi sono eroi; alcuni anzi hanno ancora dei dubbi, altri sono andati in montagna per evitare la leva, una coscienza politica approfondita è presente solo in pochi. Sarà l'esperienza della guerriglia a dare un senso concreto alle scelte dei giovani».[5] In sintonia con le forme e i contenuti della narrazione proposta dal film di Lizzani troviamo, fra i rarissimi esempi degli anni Cinquanta, *Gli sbandati* di Francesco Maselli (1955): per entrambi è possibile istituire un parallelo con espressioni della cinematografia resistenziale più recente, in modo particolare con *I piccoli maestri* di Daniele Luchetti (1997), e - seppure in misura minore - con *Il partigiano Johnny* di Guido Chiesa (2000), principalmente per lo sguardo attento a cogliere la confusione e le incertezze esistenziali della generazione che scelse di entrare nei quadri della Resistenza. Per il resto, il decennio dei Cinquanta, diviso a livello politico tra tentativi di "normalizzazione" e feroci campagne diffamatorie, condotte anche a livello giudiziario, nei confronti di un movimento partigiano accusato di essersi macchiato di colpe eguali, se non maggiori, di quelle fasciste (in un evidente tentativo di delegittimazione che prosegue anche nel corso degli anni Sessanta, sino alla svolta liberatoria del 68' e all'avvento dei governi di sinistra in Italia alla metà dei Settanta), non contribuisce in maniera intensiva all'elaborazione di nuove immagini filmiche sulla Resistenza, se escludiamo il filone, sempre vivo e consapevole, del documentario. Il 1960 si apre, invece, con tre opere (*Era notte a Roma* di Roberto Rossellini, *La lunga notte del '43* di Florestano Vancini e *Tutti a casa* di Luigi Comencini, introdotte, l'anno precedente, da *Il generale della Rovere*, sempre di Rossellini, e *Kapò* di Gillo Pontecorvo) che sembrano voler riportare al centro della scena e dell'interesse nazionale la lotta antifascista in tutte le sue forme, in una rinnovata ansia, soprattutto della nuova generazione che si appresta a vivere attivamente l'imminente trasformazione sessantottesca, di conoscere e giudicare al di fuori di ogni retorica. Un'ansia che accomunerà, come vedremo, la generazione post-Sessantotto (e gli autori cinematografici cresciuti nel fervore di quel periodo) e quella odierna, dei figli (e, in qualche caso, addirittura dei nipoti), nell'ambito di un ripensamento generale dell'esperienza del fascismo, della guerra e di ciò che ne scaturì. Così scorrono gli anni Sessanta cinematografici, ricchi di titoli e di tentativi di raccontare la Resistenza in forme nuove, o attraverso punti di vista inediti: pensiamo, solo per fare due esempi, a *Tiro al piccione* di Giuliano Montaldo (1961), che indaga l'esperienza dei soldati repubblichini, ponendoli al centro della storia (analogamente a quanto farà, nel 1984, Marco Tullio Giordana con *Notti e nebbie*, dal romanzo di Carlo Castellaneta); e a *Il terrorista* di Gianfranco De Bosio (1963), che accomuna nell'analisi Resistenza e lotta armata, sullo sfondo di un centro urbano come Venezia. Per comprendere appieno l'ultimo sguardo cinematografico sul fenomeno resistenziale - a partire dalla fine degli anni Novanta ad anni recenti - è necessario partire proprio dalla volontà di rielaborazione storica, dall'evoluzione del pensiero, dai tentativi di ampliamento dell'orizzonte critico che hanno avuto inizio fra gli anni Sessanta e i successivi Settanta: da film come *Il sospetto* di Francesco Maselli (1975), e *L'Agnese va a morire* di Giuliano Montaldo (1976, dal romanzo della partigiana Renata Viganò: la storia della contadina di Comacchio che diventa una staffetta partigiana, la stessa ambientazione, introducono una rilettura della Resistenza dalla parte degli umili che Giorgio Diritti riproporrà nel suo *L'uomo che verrà*, 2009). Gli anni Ottanta cinematografici non faranno che sviluppare ulteriormente questo processo, ma - in parallelo - fungeranno da specchio rifrangente un atteggiamento del tutto opposto: ossia la tendenza, in seno agli apparati governativi e, più genericamente, alla società dell'epoca, ad un'ambigua proposta di "pacificazione" tra oppressi e oppressori, vincitori e vinti, opposti schieramenti, sotto l'egida di «una rilettura edulcorata del fascismo, che ne riabilitava l'immagine, dipingendolo come un "autoritarismo all'italiana", retorico e velleitario, ben distinto dal truce totalitarismo nazista; come un regime bonario e paternalista, che aveva accelerato la modernizzazione del paese godendo a lungo di un vasto consenso fra gli italiani».[6] Questa falsificazione, insieme al tentativo di ridurre la Resistenza a semplice azione di guerriglia tra due opposte fazioni, condurrà - nel corso degli anni Ottanta e oltre - a un vero e proprio "revisionismo mediatico", come afferma lo storico Claudio Vercelli[7]: il quale si esprimerà, con l'affermazione del predominio del piccolo schermo su quello cinematografico, in una nutrita serie di film televisivi riabilitanti la figura di Mussolini (da *Claretta* di Squitieri, 1984, a *Io e il duce* di Negrin, 1985, aventi entrambi come lontano punto di riferimento *Mussolini, ultimo atto* di Lizzani, 1974). A tali strettoie creative sfugge, nei primi anni Ottanta, un film di rara bellezza, *La notte di San Lorenzo* dei Taviani (1982), in cui già si ritrova quella dimensione memoriale che caratterizzerà, di lì a pochi anni, sia *I nostri anni* di Daniele Gaglianone (2001) che il già citato *L'uomo che verrà*. È proprio a cavallo dei due decenni sospesi tra la fine del ventesimo e l'inizio del ventunesimo secolo che viene maturando, nel cinema, quel nuovo, più consapevole e attento approccio alle tematiche resistenziali che affonda le proprie radici nel cinema d'impegno sociale e civile di fine anni Sessanta e dell'intero decennio dei Settanta. A partire, nell'ambito della storiografia sulla Resistenza, dalla piccola, fondante rivoluzione copernicana del testo dello storico ed ex partigiano Claudio Pavone, *Una guerra civile. Saggio storico sulla moralità nella Resistenza* (1991), in cui per la prima volta viene sdoganata la definizione - mai osata in passato e mal accolta anche al momento della pubblicazione dello studio - di "guerra civile", proposta sino a quel momento, con evidenti scopi devianti, solo dalle posizioni critiche di chiara ispirazione fascista. È sul finire degli anni Novanta che - preceduto da un piccolo gruppo di pellicole che già si pongono, pur con alcuni limiti di fondo, nella direzione di un'indagine sul passato il più possibile scevra di retorica come di facili estremismi (vedi *Il caso Martello* di Guido Chiesa, 1991, *Nemici d'infanzia* di Luigi Magni, 1995, e *Porzus* di Renzo Martinelli, 1997) - esce nelle sale *I piccoli maestri* di Daniele Luchetti (1997), tratto dall'omonimo romanzo di Luigi Meneghello (1964). Con *I piccoli maestri* Luchetti inizia quell'operazione memoriale sulla Resistenza - condotta

"L'Agnese va a morire" (1976) di Giuliano Montaldo

"I piccoli maestri" (1997) di Daniele Luchetti

*segue a pag. successiva*

5 *F. Cereja, La cinematografia sulla Resistenza, cit., p. 21.*

6 *F. Focardi, La guerra della memoria. La Resistenza nel dibattito politico italiano dal 1945 ad oggi, Roma, Laterza, 2005, p. 59.*

7 *C. Vercelli, Cinema resistente: uno sguardo d'insieme sulla Raffigurazione della Resistenza dal dopoguerra ad oggi, p. 347. "Asti contemporanea", rivista dell'Israt, Istituto Storico della Resistenza di Asti, n. 11, 2005.*

*segue da pag. precedente*

soprattutto attraverso il filtro dei ricordi della generazione di chi, all'epoca, era appena ventenne - che caratterizzerà negli anni a seguire la maggior parte delle pellicole sul tema. Il film racconta, in maniera abbastanza asciutta e incisiva, senza indulgere a retoriche e sentimentalismi ma neppure annullando totalmente l'espressione delle emozioni dei protagonisti della storia, il percorso "bellico" ed esistenziale di un gruppo di amici e studenti universitari vicentini (i "piccoli maestri" del titolo) che nell'autunno del 1943 decidono di unirsi alle file dei partigiani combattenti sull'altopiano di Asiago. A Gigi (Stefano Accorsi), Simonetta (Stefania Montorsi) e Enrico (Giorgio Pasotti), legati fra loro da vincoli sentimentali oltre che ideologici, si uniranno altri ragazzi, con il comune intento di «...resistere, con le parole, con l'intelligenza, ma anche con le armi...ne va della nostra libertà e dei nostri figli...l'Italia vera adesso siamo noi». Nel corso di un lungo inverno sulle montagne, sino alla liberazione di Padova poco prima dell'arrivo delle forze alleate, sperimenteranno il vero volto della lotta di liberazione, il dolore, la morte, la fatica e il senso di inutilità, di scacco e di sbandamento nei confronti di una realtà feroce e troppo idealisticamente intesa. Vero e proprio romanzo di formazione (analogamente al *Partigiano Johnny* di Chiesa), *I piccoli maestri* mette in luce, oltre alla confusione generale che albergava tra le diverse file della Resistenza (con il frequente passaggio dei giovani partigiani da un gruppo con una determinata coloritura politica a un altro, solo per ragioni di contingenza), l'onestà morale e intellettuale, il bisogno di coerenza e di eticità di una generazione che si è trovata, senza alcun preavviso ma con una enorme spinta all'azione, coinvolta in una vicenda complessa e multistratificata, ancora oggi difficile da collocare nell'alveo delle vicende di quel momento storico. La pellicola, giudicata dalla critica appena un po' meno incisiva, in alcuni passaggi, rispetto al romanzo di Meneghello («...Nel film soltanto la battaglia conclusiva in piazza e l'arrivo degli inglesi risultano goffi; rispetto al libro di Meneghello, mancano lo spirito e il linguaggio veneti, l'essenza della "guerra per bande" come l'intendeva Mazzini, i radicali dubbi politici. Manca pure la vitalità crudele della prima giovinezza: gli interpreti, tra i quali Stefano Accorsi è il migliore, avranno una decina d'anni più dei personaggi, e questo fa una differenza»; Lietta Tornabuoni, "La Stampa", 8 settembre 1998), sospende - come, del resto, le altre opere degli anni successivi - ogni giudizio morale, mantenendosi in territorio neutro rispetto agli eventi descritti. Il nemico, lo straniero, è quasi sempre una figura fantasmatica, incombente ma dai contorni irregolari (analogamente a *Il partigiano Johnny*) e non viene commesso l'errore di cadere in una caratterizzazione troppo spinta e stereotipata, già proposta a più riprese dalla cinematografia precedente. Significativo è il dialogo finale tra Gigi e Marietto (Massimo Santelia), nel quale si adombra la coscienza comune dell'irripetibilità dell'esperienza, nonostante la sua ormai evidente drammaticità: «Ho l'impressione che da adesso in poi non avremo più niente di meglio dalla vita». Per certi versi affine, nella modalità di sguardo, a *I piccoli maestri* ma, nello stesso tempo, con una propria, spiccata fisionomia (a dispetto della derivazione letteraria, piuttosto fedele, dal romanzo incompiuto e omonimo di Beppe Fenoglio, 1968, e dal precedente *Primavera di bellezza*, 1959), risulta anche *Il partigiano Johnny*, «un progetto fortemente desiderato e voluto»[8] per stessa ammissione del regista Guido Chiesa, che prosegue: «con il passare del tempo il centro della mia attenzione si è spostato sulla "questione privata", sull'odissea umana narrata da Fenoglio, ovvero sul suo faticoso e quotidiano farsi uomo nel tragico scenario della caduta del fascismo e della guerra».[9] Ci troviamo di fronte a un ulteriore racconto di formazione, quindi, modellato su di una stretta attinenza all'opera fenogliana (a cui fanno riferimento, ad esempio, i passaggi con le citazioni del protagonista in lingua inglese), dove ancora una volta si mettono in scena episodi, atmosfere e umori del periodo resistenziale attraverso la mediazione della letteratura e di un personaggio (Johnny, lo studente di letteratura inglese dietro cui si nasconde l'autore stesso, che con grande rigore morale porta avanti la propria scelta partigiana sino alle estreme conseguenze, a due soli mesi dalla fine del conflitto) intorno al quale tutto ruota. Anche Johnny (uno Stefano Dionisi la cui recitazione quasi "in sordina"

"I nostri anni" (2000) di Daniele Gaglianone

*segue a pag. successiva*

8 *C. Carabba, Oh bella ciak!, "Il Corriere della Sera - Sette", p. 119 (fonte:* www.comingsoon.it/I *nostri anni).*

9 *Ibidem.*

"L'uomo che verrà" (2009) di Giorgio Diritti;

*segue da pag. precedente*

è estremamente efficace e matura) come i ragazzi de *I piccoli maestri*, è incerto, smarrito («parto in un mare di dubbi»), ma - a differenza dei primi - coltiva una maggiore consapevolezza di se stesso e di come andrà a finire («Era la sua fine, e prima o poi sarà anche la mia fine, altrimenti che devo pensare di me? È solo una questione di date»). La macchina da presa segue da vicino il suo percorso, anche geografico, nelle Langhe care a Fenoglio, nel profondo delle forre, nell'umidità nebbiosa e nel lucore della neve, con movimenti sconnessi, e una fotografia "sporca" giocata sui toni del grigio e del marrone. Quello di Johnny è un itinerario di solitudine e di onestà intellettuale, specialmente se messo a confronto con l'opportunismo di alcuni suoi compagni di lotta: per la quasi totalità non è la fede politica che fa abbracciare la lotta armata («tu sei comunista? Io? Io sono solo contro i fascisti, il resto non mi interessa»), ma - come ne *I piccoli maestri* - la volontà di cambiare uno stato di cose ritenuto inaccettabile. Le magagne e gli errori delle formazioni partigiane non vengono dissimulati da Chiesa che si mantiene, tuttavia - come Luchetti - a distanza da giudizi e interpretazioni retrospettive, limitandosi a documentare situazioni e stati d'animo. («per evitare faziosità e strumentalizzazioni, per non cadere nella retorica resistenziale, smussa, sfuma, interiorizza ogni conflitto finendo per risultare un po' esangue...», scrive Fabio Ferzetti su "Il Messaggero", 5 settembre 2000). *Somewhere over the rainbow*, infine, le cui note accompagnano il lungo peregrinare invernale di Johnny attraverso un paesaggio collinare che pare quasi inglobarlo in sé, nelle proprie viscere, rimane l'unica concessione a un sogno di pacificazione che pare irrimediabilmente frangersi e irrigidirsi, subito dopo, nella fissità raggelante di un fermo immagine che consegna la vicenda umana del giovane partigiano alla storia collettiva dei nostri anni. *I nostri anni*, significativamente, è anche il titolo cui Daniele Gaglianone affida l'emblematica sintesi dell'esperienza resistenziale che ha tramortito e sconvolto le vite dei due anziani amici (realmente) ex partigiani Alberto (Virgilio Biei) e Natalino (Piero Franzo): il quale fa filtrare, però, anche una semantica più allargata, in cui si concentra il messaggio del film. «Sui monti ci sentivamo liberi, ci sentivamo una cosa sola con gli alberi, le pietre, i fiumi. Sembrava che tutto fosse lì solo per te. L'aria aveva un altro odore, ed è quello che dopo ti frega: basta respirare quell'aria una sola volta che ti sembra di soffocare per tutto il resto della vita. Non te lo dimentichi più». Si soffoca, infatti, nella pellicola di Gaglianone: vittime e carnefici non riescono a respirare, nella medesima maniera. Soffoca Alberto, vagante e smarrito all'inizio della storia, tra stazione e binari, tra voci, volti, abbagli e ombre della propria memoria, sino all'incontro - nell'ospizio di cui è stralunato ospite - con Umberto. Soffoca lo stesso Umberto, ex ufficiale fascista, piegato, con il respiro mozzo, su di una sedia a rotelle, e Natalino, che vive da lupo solitario sulle montagne piemontesi, dove ha combattuto da ragazzo. I tre, per uno di quegli strani scherzi del destino, si ritrovano insieme, per una sorta di ultimo *rendez vous*: e, alla fine, è la marea prepotente del ricordo che arriva a soffocare anche chi guarda. *I nostri anni*, come un film surrealista, a guisa di un novello *Un chien andalou*, è un'opera onirica, astratta, che mescola frammenti, di sogni, di memorie, di visioni interiori e paesaggi reali, in un continuo andirivieni spaziale e temporale: una sorta di lungo flusso di coscienza che viene esteriorizzato da una fotografia (dell'ottimo Gherardo Gossi) in bianco e nero, sgranata e tremolante come nei vecchi filmini in super otto, da un montaggio non consequenziale, dalla sovrapposizione di voci, ansimi, rumori, da un doppiaggio fuori sincrono, in una saturazione totale dell'immagine, ai limiti della leggibilità. Come scrive Alessandra Levantesi: «Pur esprimendo un preciso punto di vista (nella linea di Norberto Bobbio, nessun dubbio su qual è la parte giusta), il giovane cineasta non è particolarmente interessato a evidenziare gli aspetti ideologici-politici del tema resistenziale. A stargli a cuore sono piuttosto i suoi due protagonisti: in quanto custodi di una memoria di cui si vanno cancellando le tracce; e in quanto portatori del segno di un vissuto vero e di un palpito giovanile che nella nostra apatica società non vibra più».[10] La storia, amarissima, si chiude su dei sorrisi, quelli di Alberto e Natalino (quello dell'amico Silurino nella loro memoria), che sembrano farsi beffe di una società e di una storia che li ha rapidamente dimenticati: «Lo spirito della Resistenza! Oggi tutta questa storia interessa poco a noi che l'abbiamo vissuta, figuriamoci agli altri! Non è rimasto niente. Lapidi, corone rinsecchite, bei discorsi. Non frega più niente a nessuno...». Eppure Gaglianone, come Luchetti, Chiesa e Diritti, sembra voler andare, sotto questo aspetto, "in direzione ostinata e contraria": nel recupero (anche a livello estetico e parzialmente neorealista) di una dimensione memoriale mondata dal tempo che ci separa da quegli eventi. Il senso dell'operazione, non solo filmica, sta nella chiusa che leggiamo a *I nostri anni*: «I nostri anni sono passati come una storia che ci è stata raccontata e il luogo dove accaddero queste cose non ne serberà traccia». La stessa considerazione proviene, a distanza di anni, dall'ultimo film del maestro Ermanno Olmi, con il racconto della Grande Guerra (*Torneranno i prati*, 2014): «Dopo una disfatta, tutti tornano a casa loro e dopo un po' tornerà l'erba sui prati...». Contro la tentazione della rimozione e dell'oblio, come sottolinea con forza anche Margarethe Von Trotta nel suo *Hannah Arendt* (2014), non vale soltanto la forza del ricordo, ma anche quella del pensiero, della riflessione su ciò che è stato. Quella che permea, fuor di retorica, il racconto dell'eccidio di Monte Sole in provincia di Bologna (la strage di Marzabotto, avvenuta tra il 28 settembre e il 5 ottobre 1944 ad opera dei nazi-fascisti sulle popolazioni civili), di cui Giorgio Diritti mostra i prodomi ne *L'uomo che verrà* («volevo far fare agli spettatori un viaggio nel 1944»). «Succede ancora. Ogni tanto un regista allergico alle convenzioni soffia via la polvere da pagine che credevamo di sapere a memoria. Quanti film abbiamo visto sugli orrori nazisti? Quante stragi, quanti rastrellamenti, quanti tedeschi urlanti in armi? *L'uomo che verrà* di Giorgio Diritti è il contrario di tutto questo. Non la ricostruzione di una pagina di Storia, con tutte le maiuscole e il kitsch del caso, ma il prodursi di un evento che sembra accadere sotto i nostri occhi per la prima volta. È ciò che il cinema cerca di fare quasi sempre, non riuscendoci quasi mai. [...]».[11] La storia è vista (letteralmente, perché non parla dalla prematura morte di un fratellino) e narrata in *voice over* da Martina (Greta Zuccheri Montanari), una bambina di otto anni che vive, tra solitudine e momenti corali, il quotidiano trascorrere del tempo di una comunità contadina alle pendici del Monte Sole: le favole magiche e spaventose ascoltate d'inverno nella stalla, mentre le donne intrecciano fascine; la neve che cade di notte, dal cielo plumbeo; le rondini che tornano a percorrere il cielo in primavera; il giorno in cui si uccide il maiale e quello in cui si cuce il vestito per la prima comunione. È una comunità al femminile, quella di Martina, dove gran parte di quello che accade passa attraverso gli sguardi (e le parole, pronunciate in dialetto bolognese) della nonna, della mamma Lena (Maya Sansa), della zia Beniamina (Alba Rohrwacher), che Diritti filma con quel ritmo lento, quell'attenzione alle azioni minime e quel rispetto che l'esperienza dell'olmiana Ipotesi Cinema gli ha lasciato. Scrive Martina in un tema: «I tedeschi hanno le armi e sparano contro il nemico, che non so chi è»; e così Armando, il papà di Martina, in risposta al padrone del podere che coltiva («È la Storia che è piena di guerre...»), sbotta: «Chi se ne frega della Storia e di chi la fa? Che storia è questa?». Diritti ritrae, come stando in punta di piedi su una soglia ma anche con grande eppure delicata partecipazione emotiva, l'inconsapevolezza: dei civili prima di tutto, e poi delle milizie partigiane, le cui azioni mettono in serio pericolo le vite degli abitanti della valle, e forse anche quella dei soldati semplici tedeschi, che Martina e suo padre trovano a giocare con delle uova in cucina, passando nei loro occhi quando gli viene intimato di far fuoco su donne e bambini. Un'inconsapevolezza tragica, comune alle altre storie sulla Resistenza raccontate dalle pellicole dell'ultimo decennio prese in esame, cui fa il paio un'altra questione, evidenziata dalla battuta lapidaria di un comandante nazista: «È una questione di educazione: tutti noi siamo ciò che ci hanno insegnato ad essere». Come sarà, che cosa diventerà, allora, "l'uomo che verrà"? Per capirlo e, nello stesso tempo, per continuare a mantenere vivo nella memoria ciò che è avvenuto, forse il miglior modo è quello di cullarlo e di prestargli ascolto, come fa Martina nell'ultima inquadratura del film.

*Barbara Rossi*

10 *"La Stampa", 16 maggio 2001.*

11 *Fabio Ferzetti, "Il Messaggero", 22 gennaio 2010.*

# La cineteca dell'Aquila sposa il progetto S.O.S. Stanlio e Ollio

Enzo Pio Pignatiello
Simone Santilli

L'Istituto Cinematografico dell'Aquila "La Lanterna Magica", ritenendo il progetto "S.O.S. Stanlio e Ollio": salviamo le versioni italiane dei film di Laurel & Hardy di notevole valore culturale ed in linea con le finalità istituzionali perseguite, dal 23 aprile u.s. ne ha acquisito la titolarità per l'anno 2020, per promuovere iniziative culturali di varia natura tese alla sua valorizzazione in campo nazionale ed internazionale. Partner ufficiali del Progetto sono La Cineteca del Friuli, il Festival internazionale del cinema e delle arti "I 1000 occhi", "Voci nell'ombra – Il Festival Internazionale del Doppiaggio ", l'archivio Paolo Venier di Trieste, **Diari di Cineclub** e il cinema Etrusco di Tarquinia, mentre la Direzione Artistica è affidata agli studiosi Enzo Pio Pignatiello, Simone Santilli e Paolo Venier, già ideatori di "S.O.S. Stanlio e Ollio", con la collaborazione di Andrea Benfante del "Teatrino di Bisanzio" e di vari collezionisti, tra cui Renzo Simonetti e Alessandro Moretto. Le lavorazioni, effettuate sempre a partire dai materiali originali in pellicola 35mm e 16mm, sono al momento focalizzate sulle principali raccolte di cortometraggi sonori uscite in Italia e su alcuni tra i più celebri lungometraggi del duo. Tra i titoli finora recuperati:

*I Figli del deserto* (1946 Edizione italiana)
(Sons of the Desert, USA/1933) Regia: William A. Seiter. Sceneggiatura: Frank Craven, Byron Morgan. Fotografia: Kenneth Peach. Montaggio: Bert Jordan. Musica: Marvin T. Hatley. Interpreti: Stan Laurel (Stanlio), Oliver Hardy (Ollio), Charley Chase (Charley), Mae Busch (Lottie Hardy), Dorothy Christy (Betty Laurel), Lucien Littlefield (dottor Horace Meddick), Charita (ballerina di hula). Produzione: Hal Roach per Metro-Goldwyn-Mayer Corp. Durata: 65'

La versione italiana recuperata nell'ambito del progetto "S.O.S.Stanlio e Ollio", a partire da una copia positiva safety in 35 mm e da una copia positiva in 16 mm, rispetta rigorosamente il formato cinematografico originale della pellicola in 4:3. Le voci sono quelle di Alberto Sordi (Oliver Hardy) e Mauro Zambuto (Stan Laurel). Guai in vista per Stan Laurel e Oliver Hardy, la cui partecipazione - vietatissima dalle loro acide mogli - al congresso annuale dei 'Figli del Deserto', un'associazione massonica cui appartengono (Oliver Hardy era veramente affiliato alla massoneria) viene scoperta in virtù delle riprese di un cinegiornale...Alcuni elementi della trama sarebbero stati ripresi anni dopo nel film *Totò, Peppino e i fuorilegge* (C. Mastrocinque, 1956). Memorabili la performance di Charley Chase ed il brano "Honolulu Baby", che Stanlio ed Ollio cantano nel film.

Il promo della versione recuperata nell'ambito del progetto "S.O.S. Stanlio e Ollio" è disponibile a questo link:
www.youtube.com/watch?v=FRhHsFmuMYw

*I diavoli volanti* (1941)

Si tratta del più vecchio doppiaggio della coppia Alberto Sordi-Mauro Zambuto ad oggi reperibile e fu l'unica importazione italiana in tempo di guerra di un nuovo film di Stan Laurel ed Oliver Hardy. *I diavoli volanti* (The Flying Deuces, 1939) è un rifacimento più ricco de *I due legionari* (Beau Hunks, 1931). Charles Middleton interpreta di nuovo la parte del comandante della Legione straniera e il motivo per cui entrano nell'esercito è di nuovo una delusione amorosa di Ollio. Ma il film è adattato

Frame a confronto fra la versione solitamente disponibile de ''I diavoli volanti'' (a sx) e quella recuperata nell'ambito del progetto ''S.O.S. Stanlio e Ollio'' (a dx).

Frame a confronto tra i titoli di testa italiani de ''I figli del deserto''non restaurati (in alto) e restaurati (in basso).

Frame a confronto tra la versione in 16 mm (in alto) e quella recuperata in 35 mm (in basso) de ''Il magro...il grasso...il cretino''

all'ultimo periodo della carriera dei due protagonisti. Stavolta sono due turisti americani in visita a Parigi, un ruolo più attempato del solito. Quando Ollio decide di suicidarsi per amore, dà subito per scontato che Stanlio lo seguirà: "Ti rendi conto che quando me ne sarò andato non ci sarà nessuno a proteggerti?". Una simile consapevolezza del loro rapporto appartiene appunto all'ultima fase della loro opera. Il risultato più interessante, però, è che a questo punto la coppia è ancora più separata dalla normalità. Il delicato equilibrio fra conformismo e anarchia si è ormai spezzato. Durante la fuga, i due addirittura si fermano per unirsi alla banda della Legione, e una volta in prigione Stanlio suona un assolo con le molle del letto, in puro stile Harpo Marx. Alla fine, in ogni caso, riusciranno a fuggire in aereo, donde il titolo del film. "Questo

*segue a pag. successiva*

*segue da pag. precedente*

stile comico più aggressivo, che li avvicina ai fratelli Marx, è spesso esilarante, e comunque comprensibile vista la piega presa dalla loro carriera, ma è anche un processo pericoloso, perché una volta persa la loro qualità di uomini qualunque il rischio è quello di una comicità triviale" (Charles Barr).

Il promo della versione recuperata nell'ambito del progetto "S.O.S. Stanlio e Ollio" è disponibile a questo link:
www.youtube.com/watch?v=dAozJ-RZgYs

*Il magro...il grasso...il cretino! (1970)*

Il titolo di quest'antologia riecheggia quello di uno spaghetti-western anni '60, ma i film che contiene sono alcuni dei capolavori anni '30 della coppia Stanlio e Ollio, doppiati ex novo in italiano da Carlo Croccolo (Ollio) e Franco Latini (Stanlio), già doppiatore in alcuni film di animazione come voce di Daffy Duck, Silvestro e Speedy Gonzales. I doppiaggi di Stanlio e Ollio furono eseguiti su copie di provenienza inglese, non sempre integrali, e le colonne sonore di brani in stile "dixieland" vennero composte da Franco Potenza ed Ernani Paride Miglioli :

*Them thar hills* (1934) - regia: Charles Rogers; soggetto: Charles Rogers; fotografia: Art Lloyd; con Stan Laurel, Oliver Hardy, Charlie Hall, Mae Bush.

*Their first mistake* (1932) - regia: George Marshall; con Stan Laurel, Oliver Hardy, Mae Bush, Billy Gilbert, George Marshall .

*Helpmates* (1931) - regia: James Parrott; dialoghi: H.M. Walker; fotografia: Art Lloyd; con Stan Laurel, Oliver Hardy, Blanche Payson, Robert Callahan, Bobby Burns.

*The fixer-uppers* (1935) - regia: Charles Rogers; fotografia: Art Lloyd; con Stan Laurel, Oliver Hardy, Charles Middleton, Mae Bush.

Il promo della versione recuperata nell'ambito del progetto "S.O.S. Stanlio e Ollio" è disponibile a questo link:
www.youtube.com/watch?v=sXzbr205iyI

*Enzo Pio Pignatiello, Simone Santilli*

# La ragazza d'autunno di Kantemir Balagov

## Leningrado, nel 1945: una storia di disperata sopravvivenza, tra i traumi della guerra e il rigido controllo del regime

Giovanni Ottone

*La ragazza d'autunno* è il curioso titolo con cui è stato distribuita l'opera seconda del russo Kantemir Balagov, uscita il 9 gennaio scorso in alcuni cinema di poche città italiane. In effetti il titolo internazionale del film in inglese, *Beanpole*, traducibile con la parola "spilungona", è più appropriato, perché fa riferimento al fatto che una delle due protagoniste è molto alta di statura e magra. Mentre, più precisamente, il titolo originale in lingua russa, *Dylda*, è una parola che, secondo le dichiarazioni di Balagov, implica anche i concetti di goffaggine e di stranezza imbarazzante, rendendo l'idea del grave disagio di entrambe le due donne protagoniste, che devono apprendere come vivere dopo la tragedia della guerra. Presentato nella selezione ufficiale del Festival di Cannes del 2019, nella sezione "Un Certain Regard", ha ricevuto sia il meritato Premio alla miglior regia, sia il Premio della Giuria dei critici della FIPRESCI quale miglior film della sezione. È un eccezionale thriller dell'anima. Configura una drammatica traiettoria esistenziale in cui la sopravvivenza e il futuro sembrano una scommessa incertissima, ambigua e forse impossibile, tra ristrettezze e pressioni di ogni genere e sentimenti estremi. Balagov ha dichiarato di essere stato ispirato dal pamphlet di inchiesta "War Does Not Have a Woman's Face" (1985) (pubblicato in Italia dalle edizioni Bompiani, nel 2017, con il titolo "La guerra non ha un volto di donna"), della giornalista e scrittrice bielorussa Svetlana Alexandrovna Alexievich, Premio Nobel per la letteratura nel 2015, dedicato alla presenza e al ruolo delle donne russe nell'esercito sovietico durante la II Guerra Mondiale. In ogni caso la sceneggiatura dello stesso Balagov e di Aleksandr Terekhov è del tutto originale.

*La ragazza d'autunno* racconta la storia della relazione, complessa e disperata, tra due giovani donne, reduci da terribili traumi vissuti al fronte, durante la II Guerra Mondiale, e costrette a continuare la propria esistenza in un mondo dove le libertà individuali sono state cancellate. A Leningrado, nell'autunno del 1945, poco tempo dopo la fine della guerra, la gente soffre e tira avanti tra rovine materiali e morali. Alla penuria estrema di cibo, ai gravissimi traumi e al dolore per i caduti, si aggiungono la falsa retorica e le norme del rigido regime stalinista: ferreo controllo sui comportamenti individuali, premi per le spie e i delatori, estrema disciplina nei luoghi di lavoro, con obbedienza assoluta alle direttive, e coabitazione forzata negli alloggi assegnati dal governo. Due giovani donne, Iya (Viktoria Miroshnichenko) e Masha (Vasilisa Perelygina), l'una infermiera e l'altra inserviente, assistono ex soldati, sopravvissuti alla guerra, con gravi ferite o mutilazioni e menomazioni irreversibili, in un grande e vetusto ospedale della città. Vivono in simbiosi, ma la loro relazione, solidale e intima, è sottoposta a prove dolorosissime. In effetti la vicenda, nel suo sviluppo narrativo, è straziante. All'inizio Iya è sola e vive in una komunalka, ovvero occupa una stanza in un vecchio appartamento dove coabitano altre persone e dove tutti si sopportano a fatica e, all'occorrenza, si spiano. Molto alta e perennemente segnata da un'espressione attonita, è l'infermiera di fiducia, ovvero la più discreta, dedicata e infaticabile, tra quelle a disposizione dell'ufficiale medico Nikolay Ivanovich (Andrey Bykov) che dirige il reparto di cura dell'ospedale. Quest'ultimo è un uomo animato da sentimenti umanitari, nonostante il terribile dolore di aver perso la moglie e le due piccole figlie durante il conflitto bellico. Ogni tanto Iya manifesta delle assenze, verosimili aure epilettiche, nel corso delle quali, durante lunghi minuti, il respiro diventa stertoroso e la mente si blocca. Sotto la chioma bionda si intravede una brutta cicatrice sul cranio, esito di un pregresso grave trauma. Ogni sera torna nella sua camera e ritrova Pashka (Timofey Glazkov) un bambino di quattro anni che considera suo figlio, trattandolo con grande premura e affetto. Tuttavia, una notte soffre una crisi neurologica e, incidentalmente, mentre il suo cervello è ottenebrato, schiaccia a terra il bambino: solo quando si riprende scopre che è morto soffocato. Iya è devastata, ma continua a lavorare, muovendosi come un automa. Pochi giorni dopo Masha si presenta alla porta della sua camera. Piccola e determinata, è in divisa militare ed è stata congedata. Si apprende che le due donne sono legatissime e che, durante la dura esperienza condivisa al fronte, sono state anche amanti. Masha è la madre dello sfortunato bambino: lo aveva affidato a Iya. Quando quest'ultima le spiega che Pashka non c'è più, la donna intuisce la tragedia avvenuta. E non si dà pace perché sa di non poter procreare altri figli avendo subito numerosi interventi chirurgici invalidanti. Poi anche lei, che ha iniziato la convivenza con Iya, viene assunta in ospedale. Essendo molto perspicace nota subito la relazione benevola che esiste tra il medico Nikolay Ivanovich e la sua infermiera prediletta. Quindi, avendo scoperto un segreto nella pratica assistenziale del reparto, passibile di denuncia ai responsabili del partito comunista che sovraintendono l'ospedale, con possibili tragiche conseguenze per Nikolay e per Iya, riesce a ricattarli. In sostanza li obbliga a compiere un atto sessuale affinché Iya resti incinta e successivamente possa consegnarle il nuovo nato come risarcimento per la perdita del figlio morto. Parallelamente la stessa Masha, sfrontata, estroversa e volubile, si trova a essere insistentemente corteggiata da Sasha (Igor Shirokov), uno studente impacciato e ingenuo che si è invaghito di lei. Il giovane, diventato uno schiavetto fedele, procura cibi di qualità, qualcosa di inimmaginabile per Masha, la quale ne

*segue a pag. successiva*

*segue da pag. precedente*

approfitta pienamente per il vantaggio proprio e della sua triste compagna. Poi un giorno avviene un fatto estremamente significativo. Sasha insiste per presentare Masha ai propri genitori. Quindi nel corso di una fredda mattinata i due si presentano all'ingresso di una grande villa signorile fuori città. Vengono accolti con falsa cortesia e profondo sussiego dai genitori del giovane, che, dopo un iniziale malcelato imbarazzo misto a fastidio, li invitano a pranzo. Mentre il padre di Sasha (Denis Kozinets) resta silenzioso, la madre, Lyubov Petrovna (Kseniya Kutepova), irride e mette a tacere il giovane figlio che le annuncia di voler sposare quella che considera la propria fidanzata, mentre rivolge parole di grande disprezzo alla nuova venuta. Il fatto è che Lyubov Petrovna, che vive come una ricca borghese, è la stessa donna che, nelle sue vesti di dirigente del partito comunista, qualche giorno prima, si era recata in uniforme in visita nell'ospedale dove lavorano Iya e Masha. Riverita e temuta, aveva portato pacchi dono e si era rivolta ai poveri soldati mutilati e malati con un discorso enfatico sull'importanza di uno sforzo comune di tutto il popolo per ricostruire la patria sovietica. Nella cornice crudele e beffarda di un sistema politico e sociale costruito su un presunto egualitarismo, ma segnato dalla doppia morale della casta che detiene un potere insindacabile e che gode di enormi privilegi, Iya e Masha si affidano tenacemente a una speranza al di là di ogni logica razionale, a un sogno fragilissimo e commovente di maternità e di vita in comune.

Il ventottenne Kantemir Balagov è stato allievo di Aleksander Sokurov, fondatore del dipartimento di studi cinematografici dell'Università di Nalchik, nella Repubblica autonoma caucasica del Kabardino - Balkaria. La sua opera prima, *Tesnota (Closeness)* (2017), presentata al Festival di Cannes e premiata dai critici della Giuria della FIPRESCI quale miglior film della sezione "Un Certain Regard", è un sorprendente capolavoro drammatico. È ambientata nel 1998 a Nalchik, in un'area con presenza maggioritaria di musulmani, contrassegnata da tensioni etniche e religiose e da diffusa delinquenza, durante la grave crisi economica e politica dell'epoca. Propone il ritratto avvincente di un microcosmo etnico, di varia composizione sociale, chiuso e accerchiato, in un contesto di terribile minaccia e violenza. E, soprattutto, descrive la traiettoria di una giovane donna condannata a un destino di sconfitta e di annientamento emotivo in seguito al ricatto degli affetti familiari. Attraverso questa storia che descrive l'implosione di una famiglia

della piccola comunità ebraica, in seguito al rapimento dell'unico figlio maschio con la fidanzata da parte di una gang di banditi locali, Kantemir Balagov ha rivelato il suo limpido talento e la sua poetica ben riconoscibile. *La ragazza d'autunno* li conferma pienamente. È un'altra opera maestra: un dramma intenso ed emozionante, incerto e struggente, né celebrativo, né dimostrativo, con personaggi veri ed eccezionali valori estetici. Anche questo film mette a fuoco un microcosmo che è il teatro di una storia impressionante di sofferenza e di sopravvivenza. Comprende alcune tematiche fortemente caratterizzanti: la ricerca di un modo per recuperare la propria identità femminile; un amore che è complicità estrema contro tutti e tutto e, al tempo stesso, competizione per prevalere a livello fisico e psicologico l'una sull'altra, tra tenerezza e rabbia repressa, sensi di colpa di Iya e manipolazione di Masha; l'agognato e impossibile ruolo materno. Lo sguardo di Balagov è immediato ed empatico, ma mai consolatorio, nei confronti delle due donne che rimangono imprigionate in un viluppo di terribili circostanze senza possibilità di scegliere il proprio destino. Manifesta estrema attenzione ai dettagli e speciale intensità drammatica, non essendo mai inficiato da cascami retorici, vuoto psicologismo o astute contraffazioni. Ne risulta un'eccellente capacità di mostrare un caleidoscopio straordinario di sguardi e di posture e una tensione sospesa e non artificiosa, senza precipitazioni incongrue, lasciando intendere molti particolari non detti. Ancora una volta la cifra stilistica, come in *Tesnota*, consiste appunto in una vicinanza opprimente rispetto ai personaggi, che determina una sensazione di acuta costrizione e di minaccia, con rare e opportune prese di distanza. La regia denota scelte precise: l'alternanza di scene più dinamiche, ben congegnate e interrotte secondo precise strategie narrative, e di momenti contemplativi; il sapiente uso dello spazio negli huis clos, dove si sviluppano gli episodi narrativi più salienti; il ruolo energico, ma senza sbavature, dalla telecamera a mano; i close up insistiti sui volti di Iya e di Masha, interpretate da due magnifiche attrici esordienti, e l'utilizzo rilevante dei piani sequenza e delle soggettive; l'ottima fotografia curata da Kseniya Sereda, con una gamma di colori dominanti, rosso, giallo e verde, modulati da tonalità rugginose; la ricostruzione d'epoca e l'ambientazione suggestive, eppure largamente credibili, grazie alla scenografia mai pacchiana o posticcia curata da Sergey Ivanov.

*Giovanni Ottone*

***La posta del Dott. Tzira Bella***

*Scrivete a: Dott. Tzira Bella, C/O Laboratorio Veterinario della Dott.ssa Zira, Planet of the Apes.*

*Il Dott. Ubaldugo Tzira Bella*

# Fase 2 … Fase 2 chiama base …. Rispondete

## Base ricevuto … Fase 2 … Dite

Dott. Tzira Bella

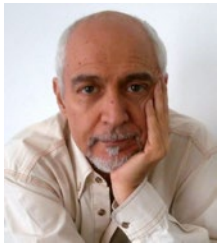
*Sali e scendi sali e scendi è almeno dal millennio scorso che si fa anche con il debito protetivo, aumenta un po' la spesa, ma la salute innanzitutto! Ma come si fa un chupa-chupa con la mascherina, per le pari opportunità, una slappàtina alla trifola? Ci scrive da un paesino della Bassa Pianura Sud-occidentale della Sardegna, Italia, Europa, pianeta Terra, una gentile signora che ha preferito firmarsi con un calembour, per motivi di privacy. Cazzi suoi! Noi condividiamo, hai visto mai, questo disperato appello di una delle tante partite IVA lasciate fuori da qualsisasi ammortizzatore o paracadute sociale in questo draummatico momento che stiamo vivendo noi tutti viventi in vita di oggi! Ecchecazzo! Ci piace molto questa parola cazzo/i che usate tanto voi terrestri, suona bene, magari qualcuno ci spiega cosa significa?*

Lo sa il governo che c'è tutta una filiera dietro e più tradizionalmente davanti, al mestiere più vecchio del mondo? Donne e anche uomini, (si signori uomini, anche se non vi piace sentirvelo dire, anche uomini!), che si fanno il culo per tirare avanti loro e far tirare d'avanti! Che misure intende prendere il governo? Parliamo di misure economiche, non confondiamo, eh! Dalle ultimissime notizie degli scienziati medici in prima linea eroi angeli delle corsie, sembra che anche le lacrime possano contagiare il Coronaviru. E chi non piange, per un mangia e bevi ben fatto, per una slappàta appassionata alla patata? Di male in peggio: le e gli addetti al settore saranno tenute/i a indossare, nell'esercizio dell'affare dell'affare dell'affare, anche gli occhiali sanitari? E se ne trovano in farmacia? E quanto costano? E li passa il servizio sanitario nazionale? Si paga un ticket o è tutto sulle spalle del titolare d'impresa (che già abbiamo le spalle larghe e affollate, tanto!). Che sono più di 2 mesi che non ci entra in tasca un cazzo, né in quelle di davanti, né in quella di didietro. E come facciamo a tirare in avanti la caarretta? Questo distanziamento sociale ci sta rovinando. Ci sono i neri, dite voi? Certo con loro si può, rispettando le distanze, ma non hanno soldi, non possono pagare, torrada a quattu! Semen in ano si può fare, per allenamento, che quando davvero possiamo riaprire il negozio in pompa magna ci abbiamo un minimo di forma. Ma non si vive di solo pene, abbiamo bisogno anche di pane, non so se mi piego?

*Concas de Fusu Concas de Fusu su de Basciu o su de Susu?*

*I dimenticati # 65*

# Andrea Checchi


Virgilio Zanolla

Dimenticato Andrea Checchi? Un attore la cui figura ancor oggi appare spesso nei nostri schermi televisivi, nelle riproposizioni di film degli anni Quaranta e Cinquanta, dove spesso ricopre il ruolo di *vilain*: del fascista, del bandito, del rivale in amore o in affari che trama alle spalle di un Nazzari, di un Girotti? Ma questa è una colossale bufala!... Ebbene no caro lettore, non si tratta d'una bufala, bensì di una provocazione: perché se c'è un interprete il cui volto ci è familiare e del quale sappiamo ben poco, ignoriamo l'assoluto valore, questo è proprio Andrea Checchi. Nato a Firenze il 21 ottobre del 1916, Andrea era figlio del fiorentino Amedeo, pittore, e della calabrese Carolina Davidica Beduschi. Amante della pittura, seguì l'insegnamento paterno, e giovanissimo s'iscrisse all'Accademia di Belle Arti della città natale, dove studiò per qualche tempo. Ma insofferente di regole ed esami e ansioso d'avventure, all'età di quattordici anni fuggì di casa e s'imbarcò come mozzo sul brigantino "Sant'Anna", dove trascorse sei mesi viaggiando, finché un brutto giorno, nel corso d'una mareggiata un colpo di vento lo sbatté contro la sottocoffa, procurandogli una grave ferita al capo: e fu inevitabile, per lui, essere rimandato a casa. Pur continuando ad amare la pittura, a dipingere e a disegnare caricature, egli non intendeva più seguire lezioni; così il padre, di sua iniziativa, lo iscrisse ad un corso di recitazione cinematografica che si teneva a Roma, del quale aveva letto su un manifesto per strada; era il 1932. Stavolta, in Andrea la curiosità prevalse sull'istinto che l'avrebbe spinto a fuggire di nuovo: si presentò, e scoprì con sorpresa che quelle lezioni gli piacevano, quel mondo in celluloide l'interessava. Buona parte del merito la dové a uno dei suoi insegnanti, l'allora trentaduenne regista Alessandro Blasetti: il quale, stimandolo, prese a benvolerlo, tanto che due anni dopo lo fece esordire come generico in *1860*, quindi gli affidò una piccola parte in *Vecchia guardia* ('35). Andrea sostenne modesti ruoli anche in film d'altri registi come Righelli, Campogalliani, Bragaglia, Poggioli e Max Ophüls (di quest'ultimo, apparendo ne *La signora di tutti*, '34, il film che lanciò come diva Isa Miranda); e poiché nel frattempo la scuola di recitazione si era mutata nel Centro Sperimentale di Cinematografia, frequentò il corso di perfezionamento nell'annata 1937-38. Quando riprese a lavorare davanti alla macchina da presa, le parti che gli assegnarono si fecero via via più impegnative: tra le molte, fu il tenente Binelli in *Luciano Serra pilota* di Goffredo Alessandrini ('38), Gentilino in *Ettore Fieramosca* di Blasetti (id.), Maurizio ne *I grandi magazzini* di Mario Camerini ('39); ma quella che l'impose all'attenzione di pubblico e critica fu il Pedro de *L'assedio dell'Alcázar* di Augusto Genina ('40), che gli meritò una menzione onorevole al Festival di Venezia. In breve egli si ritagliò un posto al sole nell'Olimpo dei giovani attori emergenti, mai tanti come in quegli anni: pescando anche qui tra le sue molte interpretazioni, nel '41 fu Ippolito Buondelmonti ne *Il re d'Inghilterra non paga* di Giovacchino Forzano, con Silvana Jachino, e il fascinoso professor Marini in *Ore 9 lezione di chimica* di Mario Mattòli, accanto ad Alida Valli; nel '42 fu Checco in *Via delle Cinque Lune* di Luigi Chiarini, con Luisella Beghi, l'allegro conducente di autobus Bruno Bellini in *Avanti c'è posto...* di Mario Bonnard, con Adriana Benetti ed Aldo Fabrizi, l'in-

troverso scrittore Corrado Silla in *Malombra* di Soldati, in bilico tra Isa Miranda e Irasema Dilian, Nanni in *Tragica notte* di Mario Soldati, con Doris Duranti, e ancora con lei, Baldo Princivalli ne *La contessa Castiglione* di Flavio Calzavara; nel '43 fu l'avvocato assistente di studio Fabrizio Arcieri in *Tristi amori* di Carmine Gallone, tratto dall'omonimo dramma di Giacosa e interpretato anche da Gino Cervi e Luisa Ferida, Giacinto Magnezio in *Giacomo l'idealista* di Alberto Lattuada, tratto dall'omonimo romanzo di Emilio De Marchi, con Marina Berti e Massimo Serato. Pur senza essere bello, la figura alta e snella, l'espressione ponderata e scettica del volto e la sobrietà del gestire lo resero popolarissimo e assai apprezzato dal pubblico femminile: attore molto versatile, in ruoli brillanti e in ruoli drammatici, in abiti moderni o in costumi d'epoca, egli riusciva sempre a mostrarsi all'altezza, conferendo al suo personaggio, con la credibilità, anche la giusta misura di dignità e sentimento. Intanto, nel 1938 Andrea aveva preso moglie, sposando l'ungherese Erika Schwarze; coi primi soldi guadagnati nel cinema acquistò una porzione di terreno a Capri, dove nell'attuale via Tiberio fece costruire una splendida tenuta, per la quale gli sposi disegnarono l'arredamento. Dalla moglie, di cui fu sempre innamoratissimo, gli nacque l'unico figlio Enrico Roberto, che come il nonno e il padre sarebbe anch'egli diventato pittore, nonché scenografo televisivo. Alla fine della guerra, Andrea riprese a lavorare col medesimo ritmo elevato; erano cambiate molte cose, lui stesso era diverso: maturo e consapevole, col volto che i segni del tempo avevano reso viepiù espressivo. Nel '45 apparve in quattro film, tra cui *Due lettere anonime* di Camerini, accanto a Clara Calamai e Otello Toso: dove nei panni di Bruno, che reduce dal fronte russo, tornato a casa si batte contro gli occupanti tedeschi, si aggiudicò il Nastro d'Argento come migliore attore protagonista. Lattuada aveva pensato a lui per il protagonista da affiancare ad Anna Magnani nel film *Il bandito* ('46), ma in un secondo tempo, su suggerimento di lei, optò per il più noto Amedeo Nazzari. Per Andrea seguirono altre grandi prestazioni in *Caccia tragica* di Giuseppe De Santis ('47), con Massimo Girotti, Carla Del Poggio e Vivi Gioi, ancora nei panni d'un reduce, Alberto, che la disoccupazione spinge al comando d'un manipolo di rapinatori, a dispetto dell'indole buona: una delle sue prove più incisive; in *Atto di accusa* di Giacomo Gentilomo ('50), con Marcello Mastroianni e Lea Padovani, nel ruolo dell'umanissimo commissario Costantini: un grande film dimenticato; in *Achtung! Banditi!* di Carlo Lizzani ('51), con Gina Lollobrigida e Lamberto Maggiorani, nella parte dell'eroico ingegnere di una fabbrica che viene giustiziato dalle milizie tedesche (da vedere la scena in cui viene interrogato e condotto all'impiccagione, superba per tragica essenzialità); in *Altri tempi - Zibaldone n° 1* di Blasetti ('53), nell'episodio - ricco di sfumature satiriche - *Meno di un giorno*, con Alba Arnova, in cui impersonò Camillo; e ne *La signora senza camelie* di Michelangelo Antonioni (id.), con Lucia Bosé e Gino Cervi, dove il personaggio del produttore Gianni Franchi gli valse la Grolla d'Oro quale migliore attore. In netto contrasto con l'attitudine declamatoria del regime fascista, la recitazione sobria e incisiva che lo caratterizzava, di pregnante modernità, nel dopoguerra apparve perfetta per le istanze naturalistiche del neorealismo. La sua aria schiva piaceva moltissimo alle donne; e pur se marito devoto, almeno una volta si ha notizia che egli ne approfittò: successe con la bellissima Constance Dowling, l'attrice americana che fu l'ultimo disperato amore di Cesare Pavese, il quale le dedicò la collana di poesie *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*. La Dowling aveva conosciuto Andrea nel '49, sul set de *La strada finisce sul fiume* di Luigi Capuano, dove lui era il suo partner in una vicenda poliziesca e melodrammatica;

*segue a pag. successiva*

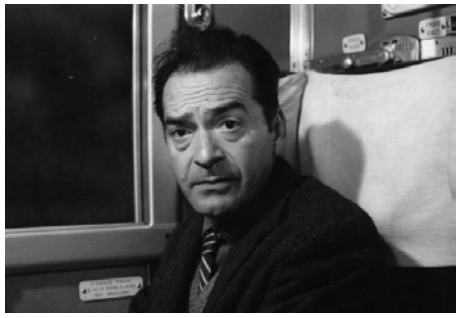
*segue da pag. precedente*

la loro storia durava già da qualche mese quando nel Capodanno '50 ella conobbe Pavese. L'attrice non corrispose il sentimento dello scrittore: lo sfruttò per farsi scrivere soggetti e sceneggiature di film da proporre, lei protagonista, a registi e produttori. Fu per questo che nel marzo di quell'anno, quando trascorsero assieme alcuni giorni a Cervinia, ospiti dei coniugi Rubino amici di Pavese, Constance non volle avere con lui rapporti intimi (anche se resta da provare che notte tempo abbandonò la sua stanza per rifugiarsi - com'è stato scritto - tra le braccia di Andrea, il quale, se presente a Cervinia, doveva trovarsi in un albergo). Poche settimane dopo Constance ripartì per gli Stati Uniti, da dove non avrebbe più fatto ritorno, e la sua *liason* con Andrea ebbe così fine. Altre prove memorabili dell'attore fiorentino furono il timido e devoto dottor Mancini di *Disperato addio* di Lionello De Felice ('55), con Girotti e Lise Bourdin, l'arguto gioielliere Sertinori di *Parola di ladro* di Gianni Puccini e Nanni Loy ('57), con Gabriele Ferzetti ed Abbe Lane, per la cui parte ottenne il Nastro d'Argento quale miglior attore non protagonista; il Francesco de *L'impiegato* di Gianni Puccini ('59), accanto a Nino Manfredi, Eleonora Rossi Drago e Anna Maria Ferrero; il Morello de *L'assassino* di Elio Petri ('61), con Marcello Mastroianni e Micheline Presle; e l'ex ministro e diplomatico fascista Dino Grandi, che impersonò con grande sapienza ne *Il processo di Verona* di Lizzani ('62), con Silvana Mangano, Frank Wollf, Vivi Gioi e Salvo Randone. Da divo ch'era stato fino ai secondi anni Quaranta, era ormai passato a parti di comprimario e caratterista, ancorché di grandissimo lusso. Nei ruoli di *vilain*, poi, era insuperabile nel conferire dignità ai personaggi, i quali spesso si facevano guastare per superficialità e fiacchezza d'indole: come l'Antonio di *Appassionatamente* di Gentilomo ('54), accanto a Nazzari, Myriam Bru e Vera Carmi, o come l'Alberto Serpieri de *L'intrusa* di Raffaello Matarazzo ('56), ancora con Nazzari e con Lea Padovani. Negli anni Cinquanta Andrea lavorò anche in teatro (dove tra l'altro nel '59 fu un ottimo Marito in *Girotondo* di Arthur Schnitzler) e nei Sessanta e i primi Settanta molto in televisione, disegnando personaggi indimenticabili come l'Ivan Mironov de *La figlia del capitano* di Leonardo Cortese, tratto dall'omonimo romanzo di Puškin ('65), il Perry Lascoe di *Al calar del sipario* di Noël Coward, per la regia di Roberto Sartarelli ('66), e il Robert Fenwick di *E le stelle stanno a guardare...* di Anton Giulio Majano, tratto dall'omonimo romanzo di Cronin ('71). Alternava le non molte pause lasciategli dalla professione dividendosi con la sua famiglia tra Anzio e Capri, e non stancandosi mai di dipingere: propose con successo i suoi quadri in varie mostre personali. Del suo mestiere d'attore non era gran che soddisfatto: nel '68, al lettore d'una rivista che gli chiedeva cosa gli fosse mancato per diventare un Mastroianni rispondeva con onestà: «Io non ho mai amato il lavoro che ho fatto. (...) L'ho fatto fin da ragazzo perché mi ci sono trovato, per motivi di pigrizia, di «oblomovismo» per dirla col nome del più celebre dei pigri e degli apatici della letteratura mondiale, quell'Oblomov del russo Ivan Gonciarov. (...). Ho fatto l'attore pensando sempre che fosse un ripiego, in attesa del giorno in cui mi sarei messo esclusivamente a dipingere. E non l'ho mai curata a fondo, dunque, la mia professione. E se qualche volta l'ho fatto con successo, ciò è per due motivi: primo, non sono stupido, secondo, ho un certo istinto, buon istinto per fare l'attore; e terzo, debbo aggiungere, sono stato ben guidato. Perché se ho fatto dei buoni film, lo devo soltanto a dei grossi registi. Altrimenti, lasciato a me stesso, io sono crollato nelle posizioni più misere. Ho amato il mio mestiere, signor Mantovani, sa quando? Quando mi ha portato in giro per il mondo: in Russia, in Inghilterra, in Francia, in Africa, in America. L'ho amato perché mi ha fatto vedere mondi che nella mia pigrizia non avrei probabilmente mai visto». Affermazioni insospettabili da parte di un attore che prestò la sua figura in oltre centocinquanta film. Nel cinema, l'ultimo suo personaggio di rilievo fu un soldato della Vecchia Guardia napoleonica nel colossal *Waterloo* di Sergej Bondarčuk ('70); in tv, il Creonte de *La lunga notte di Medea* di Corrado Alvaro per la regia di Maurizio Scaparro, che la Rai mandò in onda due mesi dopo la sua morte. Nel febbraio del '74 Andrea venne colpito da una malattia autoimmune allora incurabile, la poliarterite nodosa: dopo un breve inutile ricovero in una clinica specializzata di Ginevra fece ritorno a Roma, dove il 29 marzo si spense all'ospedale Salvator Mundi: aveva cinquantasette anni, cinque mesi e otto giorni.

*Virgilio Zanolla*

"Achtung! Banditi!" (1951) di Carlo Lizzani

Andrea Checchi e Isa Miranda in "Senza cielo" (1940) di Alfredo Guarini



"Il criminale" (1962) di Marcello Baldi

Andrea Checchi e Clara Calamai in "Due lettere anonime" (1946) di Mario Camerini

Andrea Checchi e Constance Dowling "La strada finisce sul fiume" (1950) di Luigi Capuano

Andrea Checchi, Adriana Benetti e Aldo Fabrizi "Avanti c'è posto...," (1942) di Mario Bonnard

Andrea Checchi e Marina Berti in "Il grido della terra" (1949) di Duilio Coletti

*La memoria di ieri e oggi: documenti ritrovati - Articolo del quotidiano Lotta Continua – martedì 30 maggio 1978 (pag. 6 - Cronaca Romana)*

# Piccola panoramica e un po' di storia dei cineclubs romani

LOTTA CONTINUA

Azzoppata l'Alfa Romeo Cortesi si dimette

Giganti di argilla

Nell'ampio panorama della cinematografia romana, che va dai cinema di prima, seconda e terza visione alle innumerevoli sale parrocchiali, i cineclubs occupano un posto rilevante da quasi dieci anni. Risale infatti al '67-68 la nascita del *Filmstudio* indiscusso capostipite delle sale off romane e nazionali. In quegli anni di fermenti politici e culturali nasceva l'esigenza di un rapporto nuovo col cinema che proprio negli anni '60 come nota Grazzini, « ha misurato nella fame di assoluto dei giovani e nella speranza dei paesi emergenti la necessità di un rinnovamento etico ed espressivo che mutasse dalle fondamenta il rapporto fra l'individuo e le cose, fra storia e natura». Non più quindi ricezione passiva dei fenomeni culturali tra i quali appunto il cinema, ma partecipazione attiva se non alla realizzazione perlomeno alla gestione. Ed è con questi propositi che si formano gruppi di giovani amatori della « settima arte » decisi a creare dei circuiti alternativi al cinema ufficiale, quello delle sale a 2000-2500 lire a biglietto. Lo scopo principale delle sale off fu quello di contrapporre alla « quantità » di un cinema sempre più commerciale , un cinema di « qualità » che aveva le sue radici storiche negli anni venti dell'Ejzenstejn di « Sciopero » e la sua realizzazione più attuale nel nuovo cinema americano dell'« Easy rider » di Dennis Hopper. Quindi da una parte il recupero di alcuni film che, benché entrati nella storia del cinema sotto l'ambigua etichetta di «classici», erano ancora delle inesauribili fonti di conoscenza sia da un punto di vista tecnico che da un punto di vista teorico ed ideologico; dall'altra la scoperta del cinema d'oltre oceano della nuova generazione, quello degli Altman, dei Corman e dei Kubrick, nonché dell'« underground » in super 8 e in 16 mm. Altro merito dei cineclubs fu quello di rendere il cinema accessibile alle tasche del pubblico più giovane che sempre più ahimè tendevano al verde. In conclusione: buoni film ad un prezzo giusto. Fu così che in quegli anni i locali alternativi fiorirono ad ogni primavera sempre più numerosi. Risale alla prima metà degli anni '70 l'apertura dell'Occhio, l'orecchio e la bocca, del Politecnico e del Cineclub un punto di riferimento culturale più completo: quindi cinema, teatro, musica e qualsiasi forma di spettacolo. Ci furono perciò alcuni tentativi di aprire sale attigue a quelle già esistenti da adibire a tali scopi ma, sia per mancanza di mezzi che per motivi tecnici tali tentativi (Filmstudio, l'Occhio l'orecchio e la bocca) fallirono in poco tempo, con l'unica eccezione del Politecnico che nato come centro polivalente mantiene tuttora tale funzione. Oggi a quasi dieci anni di distanza dalla loro nascita facciamo il punto della situazione nei cineclubs romani: a quelli « storici » se ne sono aggiunti molti altri; l'Officina filmstudio e il Cineclub Sadoul che contano ormai alcuni anni di vita, e fra i recentissimi il Montesacro Alto, il centro Ostiense di cultura proletaria, il Cinecircolo Rosa Luxemburg, il Circolo culturale Centocelle, il Circolo San Lorenzo, ed innumerevoli circoli e centri culturali che alle loro manifestazioni teatrali, musicali e sociali affiancano un'attività di programmazione cinematografica. Nonostante l'aumentare dei nomi nell'elenco delle sale alternative, i cineclubs romani da qualche tempo sono in crisi, l'affluenza di pubblico è diminuita mentre le spese di gestione sono aumentate. Che cosa è cambiato in questi ultimi anni? Perché i giovani che prima affollavano quelle sale nonostante fossero scomode ed umide ora preferiscono passare altrove le loro serate? « La crisi dei cineclubs rientra nella crisi generale del cinema – dice Giovanni Spagnoletti uno dei fondatori del Politecnico – senza contare che essendo notevolmente aumentato il ritmo della produzione cinematografica ci troviamo a dover fare i conti ogni volta che noleggiamo un film con le case di distribuzione sempre meno disposte a trattare con noi, diretti avversari delle sale cinematografiche di prima e seconda visione. «Anche Ciro Giorgini dell'Officina sottolinea il grosso problema della distribuzione facendo al riguardo alcuni esempi lampanti di boicottaggio da parte di tali organi: « Nella breve rassegna sul cinema di J. L. Godard da noi organizzata la settimana scorsa, era previsto anche «Fino all'ultimo respiro » uno dei capolavori del regista francese, ma a causa di pressioni alla casa di distribuzione il film (prenotato dall'Officina da tempo) è stato dato in esclusiva all'Archimede per una intera settimana ». Dati i rapporti piuttosto difficili con le grosse case di distribuzione: la CIC (Cinema International Corporation) per esempio non ha mai nascosto la sua irriducibile avversione, i gestori dei cineclubs devono spesso rivolgersi a collezionisti privati o alla Cineteca Nazionale che per mancanza di fondi, pur avendo i negativi di films eccezionalmente rari, da anni ormai non ristampa più nulla. Tutta la colpa quindi ai giochi di potere, ormai consueti, nell'industria cinematografica? O forse potrebbe essere utile un'autocritica da parte dei vari programmatori delle sale off? « Io credo di si – afferma Marco del Re del Filmstudio – credo sia necessaria un'analisi anche delle nostre colpe. La nostra generazione, nata col boom cinematografico degli anni '60, non ha tenuto conto del ricambio generazionale, per cui i giovani diciottenni di oggi preferiscono al cinema nuovi punti d'incontro come la musica, la discoteca, la riscoperta del "sabato sera"; sia per un fatto di costume sia perché noi non abbiamo saputo stimolare in loro un nuovo interesse per il cinema e la sua storia. Forse una soluzione a questa crisi potrà venire da un maggiore impegno da parte nostra che tenga conto soprattutto dell'esigenze dei più giovani».

CRONACA ROMANA — Martedì 30 maggio 1978 — lotta continua

Piccola panoramica e un pò di storia dei cineclubs romani

*Antonella Quaranta*

*Ricerca storica a cura di Amedeo Mecchi dall'archivio personale del quotidiano conservato in rilegatura*

# Media Partner Festival - Diari di Cineclub

Giugno 2020

www.edinburghshortfilmfestival.com/

www.valdarnocinemafilmfestival.it

www.anelloverde.com

www.vocinellombra.com

www.laspeziafilmfestival.it

www.sardiniarcheofestival.it

www.cinecircoloromano.it

www.riff.it

www.premiocentottanta.it

www.cinenapolidiritti.it

www.tiranafilmfest.com

www.fotogrammadoro.com

lunigianacinemafestival.movie.blog

www.festivalcinemasicilia.org

www.romafilmcorto.it

# Il rituale: un robusto ed efficace B-movie

Giacomo Napoli

Nell'Inghilterra deprimente dei giorni nostri, in cui gli italiani emigrano per fare il prestigioso lavoro di camerieri e per lodare le meraviglie del regno suicida che ha lasciato a sé stessi i propri cittadini in virtù di una misteriosa "immunità di branco" che ancora non si vede minimamente, un gruppo di tristi amici invecchiati si riunisce "in prima serata" a bere insieme in un pub, come ai vecchi tempi, e a progettare munifiche vacanze estive al riparo da famiglie, bambini e mogli, come si faceva all'epoca dell'inter-rail. Questi signori, non poi tanto vecchi, si vogliono bene veramente e credono ancora, sul serio, che il mondo non sia una trappola pronta a scattare ma che si tratti di un giocattolo da spupazzare fino all'età pensionabile. Sono sinceri, ingenui, onesti, risultano da subito abbastanza simpatici. Peccato che, per il gusto di comprare una bottiglia di vodka nell'ennesimo e squallidissimo grocery aperto 24 ore su 24, uno della banda ci resti secco a causa di una rapina. Peccato anche che l'unico che potesse intervenire in suo aiuto, e che non lo fa per semplice paura, sia anche il più brillante della compagnia e che, da quel momento, diventi ovviamente il più spento e triste, divorato dai sensi di colpa nei confronti dell'amico perduto. A distanza di un anno circa, eccoli di nuovo insieme, a fare una breve vacanza-trekking proposta dall'amico perduto in quella serata maledetta di un anno addietro. Lo fanno per celebrare il loro compagno, sebbene a nessuno di loro interessi minimamente il trekking, e per farlo si spingono fino al confine selvaggio delle montagne mitologiche che separano Svezia da Norvegia. Un paesaggio poderoso, una natura incontaminata, brughiere brulle e steppe simili a taiga costellano i loro giorni di faticosa marcia. Reso onore al loro vecchio commilitone, il più debole del gruppo si ferisce ad una caviglia, rendendo la loro marcia ancora più faticosa e indesiderata; per tale ragione decidono di tagliare attraverso i boschi per raggiungere la civiltà nel più breve tempo possibile. A quel punto, sorpresi da un temporale gigantesco e disorientati dalla rigogliosa foresta in cui i tronchi degli alberi sono talmente fitti da farli assomigliare alle sbarre di una prigione, il gruppo di scalcinati avventurieri decide di rifugiarsi in una baita abbandonata, piena di strani segni pagani e nella quale trovano una sorta di tempietto dedicato ad un terrificante feticcio. La notte passa attraversata da incubi tremendi per tutti e quattro i nostri eroi, e il giorno dopo il vero incubo ha inizio. La pellicola, del 2017, presenta alla regia David Brückner che confeziona un film senza troppe pretese, asciutto, veloce ed efficace. L'azione, nonostante l'evidente componente horror, è la vera protagonista della scena ma si tratta di un'azione realistica, credibile, ben lontana dagli action-movies americani. L'atmosfera angosciante, molto ben realizzata e ben sostenuta da un ritmo cadenzato e convincente, si fa gioco dello spettatore utilizzando l'intricata e bellissima foresta rumena (il film non è girato in Svezia ma in Romania) come un vero e proprio set teatrale con i tronchi come innumerevoli quinte da cui può venir fuori improvvisamente l'orrore cosmico che dà la caccia ai malcapitati amici. Oltre a tutto questo, il tema portante del film costituito dal senso di colpa ricorrente e incalzante nella mente del protagonista, riesce ad ottenere una forte ribalta riproponendosi continuamente in curiose e ben equilibrate scenografie di fusione tra lo squallore post-industriale del piccolo supermercato in cui si consumò la tragica morte dell'amico e la rigogliosa e oscura natura boschiva. Il comparto attoriale non è particolarmente di valore ma è ben diretto e dà il suo meglio, senza mai andare sopra le righe e trasmettendo una umanità convincente e concreta, al di là dei limiti intrinseci delle varie parti, molto semplici. Notevole inoltre il concept della creatura in sé: il mostro con cui devono avere a che fare i nostri amici è un perfetto incrocio tra un wendigo nordamericano, un troll norvegese e una creatura di *Silent Hill* (la serie videoludica, non gli orridi film); unica pecca, tutta tecnica, è la leggera sovraesposizione del mostro nelle scene finali. Tendendo la CGI ad una lieve sottoesposizione si sarebbe ottenuto, a mio avviso, l'effetto perfetto ma non è certo un errore grave. *Il Rituale*,

ottimo e robusto B-movie, rende bene la sua trama essenziale e ce la propone in una sceneggiatura essenziale ma non banale, con un insieme molto coerente e spaventoso di trovate tetre e cupe, dai segni incisi sugli alberi (scritte in runico), alla setta di fanatici immortali, dalla splendida idea horror della chiesa nera popolata da feticci animati, all'efficace vedo e non-vedo creato dalla selva di tronchi tutti uguali, simili come dicevamo sia alle fitte sbarre di una prigione sia, e questo è ancora peggio, alle fitte righe scure dei codici a barre, che ci tengono prigionieri di una gabbia ben più sottile di quella rappresentata da un carcere fisico. Bello, piacevole, solido; un buon film. Consigliato sicuramente agli amanti dell'horror.

*Giacomo Napoli*

*Un treno, un film #12*

# Breve incontro (1945)

Federico La Lonza

Non c'è nel cinema britannico un film più legato all'idea del treno di *Breve incontro* (Brief Encounter, 1945): la trama del film che impose all'attenzione il regista David Lean si basa sull'incontro dei due protagonisti in attesa del treno, è ambientata per buona parte della sua durata in una stazione ferroviaria, include scene su alcuni treni e la stessa vicenda ha inizio con l'immagine di uno sbuffante convoglio che percorre senza fermarsi i binari di una stazione. *Breve incontro* trae spunto da un'opera teatrale, l'atto unico *Still Life* (1936) di Noël Coward, che il commediografo del Regno Unito ambientò nella sala di ristoro di Milford Junction, stazione ferroviaria di fantasia negl'immediati dintorni di Londra. Fu lo stesso Coward a proporre il soggetto in chiave cinematografica, a produrre il film per la Cineguild e a stenderne due sceneggiature, che furono poi riviste e adattate da David Lean, Anthony Havelock-Allan e Ronald Neame; nella pellicola, inoltre, egli prestò la sua voce come annunciatore dei treni in arrivo e in partenza. La vicenda è ambientata nel 1938. Ogni giovedì Laura Jesson, sposata e madre di due figli piccoli, si reca a Milford per fare compere e andare al cinema. Una sera, alla stazione di Milford, mentre attende nella sala di ristoro il treno che la riporterà a casa, a causa di un granello di carbone che le è entrato in un occhio viene soccorsa da Alec Harvey, un giovane medico che ogni giovedì lavora come consulente nell'ospedale del luogo, anch'egli sposato e padre d'un figlio. Pochi giorni dopo i due s'incontrano per caso; e alla terza occasione, finiscono per pranzare assieme e passano il pomeriggio al cinema. È l'inizio di una relazione formalmente innocente, ma che di giovedì in giovedì, ovvero appuntamento dopo appuntamento, si fa sempre più sentimentale e coinvolgente. Laura s'accorge di ciò quando, incontrando con lui alcune amiche, si scopre costretta a mentire; ma è ormai troppo tardi, perché Alec le confessa di amarla. Un giovedì, dopo avere a lungo titubato, Laura raggiunge Alec nell'appartamento di Stephen, un dottore collega e amico di Aleph: tra i due potrebbe succedere tutto, ma l'arrivo improvviso e inaspettato del padrone di casa costringe lei a una fuga precipitosa e lui a una figura barbina, dato che nella fretta Laura ha dimenticato il suo foulard sullo schienale del divano. Quest'ultima, sentendosi umiliata dalla circostanza imprevista, e al tempo stesso messa a nudo nei suoi sentimenti, quella sera vaga a lungo per le strade cittadine e sosta a fumare in un parco, prima di salire sull'ultimo treno che la riporta a casa. Ormai, lei e Alec si sono confessati il reciproco amore; ma al tempo stesso hanno acquisito coscienza dell'impossibilità di avere un futuro comune, se non al prezzo di rovinare le rispettive famiglie. Alec, avendo ricevuto un'offerta di lavoro in un ospedale di Johannesburg, in Sudafrica, dove già vive il fratello, decide di trasferirsi là con moglie e figlio. I suoi romantici incontri con Laura, all'aperto e nella stazione di Milford, terminano la sera dell'ultimo giovedì precedente la sua partenza: ma quando i due innamorati, seduti al solito tavolo della sala di ristoro, suppongono di avere davanti ancora una buona decina di minuti prima di dirsi addio, ecco che all'improvviso si accosta al loro tavolo Dolly Messiter, una petulante conoscente di lei, che subito siede accanto ad essi e, del tutto ignara della situazione, li sommerge con un fiume di futili parole. Presto, per l'arrivo del suo treno, Alec è costretto ad alzarsi e salutare, limitandosi a stringere con la mano la spalla di Laura; la quale, soffocata e interdetta, approfitta di un attimo in cui Dolly si reca al banco ad acquistare del cioccolato per uscire sul marciapiede del binario: spera di scorgere Alec per rivolgergli un ultimo saluto, o vittima di un impulso suicida, medita di gettarsi sotto il treno? Il convoglio gli sfila davanti condannandola alla banalità del quotidiano nel quale

era fino allora vissuta. Tornata a casa, ella vorrebbe confessare tutto al marito, il bonario e paziente Fred: sebbene con Alec non ci sia stato che un bacio, avverte chiaramente come l'incontro con lui le abbia mutato la vita; negli ultimi tempi, Fred ha avvertito nella moglie qualche differenza nel comportamento, un'eccitabilità mai rilevata prima: ma non sappiamo se sospetti qualcosa; quando, senza dirgli nulla, Laura si scioglie in lacrime, egli è pronto ad offrirle il suo petto. Nel film, Laura viene interpretata dalla trentasettenne Celia Johnson, Alec dal trentaduenne Trevor Howard; Fred è Cyril Raymond, Valentine Dyall è Stephen, Everley Gregg è Dolly Messiter; ci sono però altri gustosi personaggi, i cui panni sono rivestiti da abilissimi caratteristi: l'allegro bigliettaio Albert (Stanley Holloway), indefesso corteggiatore della ristoratrice della sala, la

*segue a pag. successiva*

"Breve incontro" (1945) di David Lean (Celia Johnson e Cyril Raymond)

*segue a pag. successiva*

signora Myrtle Bagot (Joyce Carey), l'assistente di quest'ultima Beryl Walters (Margaret Barton), Mary Norton (Marjorie Mars) e sua cugina Herminie Rolandson (Nuna Davey), ed altri ancora, per finire coi due piccoli figli di Laura e Fred, Bobbie (Richard Thomas) e Margaret (Henrietta Vincent). Tra i collaboratori tecnici al film vanno citati il direttore della fotografia Robert Kraser, il montatore nonché editore Jack Harris, e lo scenografo Lawrence P. Williams. La musica ricorrente è quella del *Concerto per pianoforte n. 2* di Sergei Rachmaninov, interpretato dalla pianista Eileen Joyce con la National Symphony Orchestra diretta da Muir Mathieson; mentre nella scena in una sala da tè un'orchestra da salone suona un bolero, la *Danza spagnola n. 5* di Moritz Moszkowski. La stupenda ambientazione ferroviaria, esaltata dall'intenso bianco e nero della fotografia di Kraser, amplifica benissimo gli stati d'animo e il dramma che vivono Anna ed Alec. Le scene di contorno, che riguardano quasi esclusivamente gestori e clienti della sala di ristoro, sono utilissime per sottolineare l'estraneità della coppia a tutto quanto non li riguarda; in una di esse, quando Albert, nel tentativo di accostarsi a Myrtle urta un vassoio di brioches facendolo cadere a terra, la ristoratrice ordina a quest'ultimo di raccoglierle e riporle nel vassoio, che con la massima indifferenza ripone dov'era: per fortuna, i tre quarti di secolo trascorsi da allora hanno decisamente cambiato il concetto d'igiene. Al suo quarto film come regista (fino a quest'ultimo, tutti prodotti e sceneggiati da Coward), con *Breve incontro* David Lean firmava il primo dei suoi capolavori. Rispetto all'opera teatrale di Coward, gli sceneggiatori aggiunsero soltanto poche scene in esterni: la gita agreste dei due protagonisti a bordo di un'auto a noleggio, le loro visite al ponte di campagna (il piccolo e incantevole Middle Fell Bridge a Dungeon Ghyll, in Cumbria), col giro in barca sul lago, dove Alec finisce per bagnarsi i piedi, il vagare serale di Laura per le strade di Milford dopo la fuga dalla casa di Stephen, e la sua sosta a fumare in una panchina del parco. Il film venne girato per buona parte nella stazione ferroviaria di Carnforth, nel Lancashire; mentre alcune scene urbane furono riprese a Londra e nel Buckinghamshire, a Denham e a Beaconsfield, non lontano dai Denham Studios dove vennero realizzati gl'interni. Quando si dettero i primi colpi di manovella non era ancora terminata la Seconda guerra mondiale. La sua lavorazione richiese un *budget* di un milione di dollari. *Breve incontro* dura 86 minuti: uscì in prima a Londra il 13 novembre 1945, e il 26 dello stesso mese nelle altre principali sale cinematografiche del Regno Unito. Il film ebbe un buon successo di pubblico, piazzandosi però solo al 21° posto tra i film britannici più visti nel '46 (tra coloro che ne rimasero stregati c'era, giovanissimo, il futuro regista Robert Altman). Esso incontrò fin da subito ampio consenso da parte dei critici: basti dire che nel '46 fu tra i vincitori del Grand Prix al Festival di Cannes, risultò tra i dieci migliori film dell'anno per la National Board of Review of Motion Pictures, e Celia Johnson si aggiudicò il premio come migliore attrice da parte dei critici cinematografici di New York; nel '47 ottenne tre nomination all'Oscar: Lean per il migliore regista, la Johnson per la migliore attrice e Havelock-Allan, Lean e Neame per la miglior sceneggiatura. Col passare degli anni, la sua considerazione è rapidamente cresciuta: nel '52 due sondaggi l'hanno indicato come uno dei dieci migliori film mai realizzati, nel '99 il British Film Institute l'ha giudicato il secondo film britannico migliore di tutti i tempi dopo *Il terzo uomo* di Carol Reed. In altri successivi il film di Lean ha perso alcune posizioni, restando comunque sempre nell'elenco dei migliori. Ma la più lusinghiera prova del suo successo sono le citazioni e gli omaggi in altri film, le imitazioni, gli adattamenti, le parodie, e il suo remake cinematografico. Il 20 novembre del '46 venne trasmesso un adattamento radiofonico di *Brief Encounter*, con Greer Garson come Laura Jesson, e tra il '47 e il '51 altri adattamenti, protagonisti sempre fior d'attori: Lilli Palmer ed Herbert Marshall, Irene Dunne e lo stesso Marshall, Deborah Kerr e Stewart Granger, la Garson e Van Heflin, Olivia De Havilland e Richard Basehart. Inoltre, venne proposto radiofonicamente anche *Still Life*: nel '47, con Ingrid Bergman e Sam Wanamaker e nel '49 con Helen Hayes e David Niven. A teatro, *Brief Encounter* è stato interpretato nel 1996 da Hayley Mills, nel 2000 da Jenny Seagrove, e tra il 2007 e il 2010, da Naomi Frederick e Tristan Surrock. In seguito, una nuova produzione ha portato in scena lo stesso adattamento tra il 2010 e il '18, protagonisti Hannah Telland e lo stesso Surrock. Infine, nel maggio 2009 *Brief Encounter* è stato portato in scena in un melodramma in due atti con libretto di John Caurd e musica di André Previn a cura della Houston Grand Opera. Nel '74 il regista Alan Bridges realizzò il film *Brief Encounter*, girato in varie località inglesi e remake del lavoro di David Lean, protagonisti la nostra Sophia Loren e Richard Burton; che fu trasmesso il 13 novembre di quell'anno dalla rete americana NBC. L'adattamento fatto da John Bowen, ispirandosi sia al dramma di Coward sia alla sceneggiatura del film originale, mostrava importanti novità, come il fatto che Anna ed Alec fossero entrambi di nazionalità straniera; forse per colpa di queste variazioni il risultato, secondo il giornalista e critico cinematografico Brian McFarlane, fu un «totale disastro».

*Federico La Lonza*

# Una pallottola per Roy (High Sierra, 1941)

Antonio Falcone

America, anni '40. Roy Earle (Humphrey Bogart), noto rapinatore di banche, grazie all'indulto concessogli dal governatore può riassaporare il gusto della libertà, dopo otto anni trascorsi nella prigione di Mossmoor, Chicago. Per poter dire di stare bene, riferisce al compare venuto ad accoglierlo all'uscita del penitenziario, occorre che veda "se l'erba è ancora verde e se gli alberi ci sono"; dopo essersi quindi recato in un parco cittadino, il nostro decide di far visita al suo vecchio capo, Big Mac (Donald MacBride), prodigatosi per la sua uscita anzitempo dalle patrie galere e che sicuramente avrà un "lavoro" da offrirgli. In sua vece troverà un ex poliziotto, Jack Kranmer (Barton MacLane), ora passato dalla parte del crimine, che gli consegna le chiavi di un'auto: dovrà recarsi in una cittadina californiana, dove è in previsione un grosso colpo, svaligiare le cassette di sicurezza del *Tropico Hotel*, lussuosa dimora per gente danarosa. Giunto a destinazione, un campeggio sul lago, Roy conoscerà gli uomini cui dovrà far affidamento nel portare a segno la rapina, Red Hattery (Arthur Kennedy) e Babe Kozak (Alan Curtis), a prima vista non particolarmente esperti del ramo ed inclini a litigare per chi debba entrare nelle grazie di Marie (Ida Lupino), ragazza proveniente dalla città con alle spalle un passato forse non del tutto limpido e la cui presenza è sgradita allo scafato criminale. Quest'ultimo comunque le consentirà di far parte della banda, in cui è incluso come basista un dipendente dell'hotel, Louis Mendoza (Cornel Wilde). La decisione di Roy non è certo legata al fascino della donna, visto che ha già messo gli occhi sulla giovane Velma (Joan Leslie), afflitta da zoppia congenita, nipote di una coppia di agricoltori incontrata casualmente durante il viaggio da Chicago, cui intenderebbe offrire i soldi necessari ad un intervento chirurgico che potrebbe guarirla. Ma il mondo non è più come quello di otto anni orsono e ben presto l'illusorio sogno di un domani diverso svanirà alla prima luce del mattino … Scritto da John Huston e William Riley Burnett, autore dell'omonimo romanzo da cui il film è tratto, *High Sierra* viene tradizionalmente considerato quale passaggio di testimone dal *gangster movie* al *noir*, avvalendosi poi dell'incisiva regia di Raoul Walsh, cineasta forse non sempre ricordato come meriterebbe la sua abilità profusa nel riprendere i generi cinematografici e conferire loro inedita caratterizzazione, anche coniugandone i requisiti basilari in una suggestiva mescolanza, ponendoli quindi al servizio della narrazione. Da non dimenticare, inoltre, l'attenzione rivolta nel rimarcare le caratteristiche psicologiche dei personaggi, suffragando note fatalistiche e melodrammatiche. Tutte qualità quelle descritte presenti anche nell'opera in esame, ispirata alle gesta criminali di John Dillinger e che trovano ulteriore esplicazione nella resa recitativa di Bogart nei panni di Roy Earle, qui al suo primo ruolo da protagonista, dopo che la parte fu inizialmente offerta a George Raft, il quale pose il "gran rifiuto", in compagnia, secondo alcune fonti, di Paul Muni, Edward G. Robinson e James Cagney. *Bogie* fa sua quell'aura disadatta, malinconica, disillusa, propria di un delinquente "d'altri tempi", i cui comportamenti sono improntati al rispetto di un personale codice esistenziale. Un antieroe, un *loser* dal destino segnato, tormentato da turbolenti ricordi che ne agitano il sonno, sospeso in una dimensione "altra" ad uso e misura della ricerca di un ideale di libertà comportante una vera e propria evasione dal vissuto quotidiano, all'interno di una società ormai propensa ad un'inedita trasformazione (con la Grande Depressione alle spalle, il New Deal ancora in corso ed un conflitto mondiale di là da venire) e già tendenzialmente orfana di rapporti propriamente improntati ad un compiuto senso di umanità. Corrispettivo femminile della figura di Roy è l'altrettanto tormentata Marie interpretata con vivida partecipazione da Ida Lupino, che permea di vibrante sensibilità il toccante personaggio di una donna delusa dalla vita, anch'essa oramai estranea ad un contesto sociale che non intende consentirle di trovare una personale dimensione, idonea quest'ultima a renderle la propria parte di felicità, speranza affidata all'amore quale congrua scialuppa di salvataggio per trarsi in salvo dai marosi, nella condivisione dell'incedere ineluttabile degli eventi. Suo contraltare l'ambigua Velma impersonata da Joan Leslie, che fra le pieghe di una garbata benevolenza cela le fattezze di un'abile profittatrice, certo lontana da quella sana ingenuità "campagnola" propria invece dei suoi parenti e che tanto ricorda a Roy le sue origini, nel prospetto di un avvenire che trovi fondamento in un passato forse idealizzato. Da non sottovalutare anche il ruolo del cagnolino Pard (nella realtà il suo nome era Zero, proprietario lo stesso Bogart), nel rivelare determinati lati sensibili, celati dall'esibita ruvidezza, del carattere proprio di Roy. Walsh asseconda modalità registiche volte ad una pragmatica essenzialità, intese a conferire il giusto respiro, fra ritmo e tensione narrativa, ai vari accadimenti che si susseguiranno l'un l'altro, avallando introspezione dei caratteri insieme ad un insinuante senso di disattesa speranza. Non tralascia certo l'azione, con sequenze improntate ad una coinvolgente e concreta spettacolarità, che trovano la loro sublimazione nell'inseguimento in auto da Lone Pine fino alle pendici del monte Whitney, dove il fuorilegge troverà finalmente l'agognata libertà, nell'unico modo possibile per quanti hanno ingaggiato una personale lotta con un sistema la cui avulsione si è esternata in odor di reciprocità. Da ricordare in chiusura la fotografia in bianco e nero di Tony Gaudio, che trova esaltazione nel citato finale, e due *remake*, uno in chiave western ad opera sempre di Walsh, *Colorado Territory* (*Gli amanti della città sepolta*, 1949) e l'altro diretto da Stuart Heisler nel 1955 (*I Died a Thousand Times*, *Tutto finì alle sei*).

*Antonio Falcone*

# Roberto Rossellini, uno storico con la cinepresa

## Sedici opere del grande maestro del neorealismo dedicate all'evoluzione della società

Pierfranco Bianchetti

Nel 1938 il giovane Roberto Rossellini, che da soli tre anni si è dedicato professionalmente al cinema, dopo alcuni cortometraggi realizzati per l'Istituto Luce diventa assistente alla regia di Goffredo Alessandrini per il film *Luciano Serra pilota*, un melodramma privo di retorica sulla vita degli aviatori. L'anno successivo il regista firma il corto di dieci minuti *Fantasia sottomarina*, dedicato alla natura e incentrato sulle vasche di un acquario. Un'opera che mette già in luce il suo talento per la capacità di rompere con la tradizione del documentario. Il suo esordio dietro la macchina da presa avviene con *La nave bianca*, un lungometraggio commissionatogli da Francesco De Robertis, ufficiale della Marina Militare addetto al Centro Cinematografico, film che piace molto al pubblico ed è esaltato anche dal regime fascista. L'opera riesce a coniugare il filone bellico con quello rosa raccontando la vita dei marinai e delle crocerossine imbarcate su di una nave ospedale amorevolmente incaricate di curare i feriti in battaglia. Rossellini nel dopoguerra ha però in mente un cinema del tutto diverso rispetto al passato. Un cinema incentrato sulla ricerca della realtà della vita che prenderà il nome di neorealismo. Rossellini con pochi mezzi gira nel 1945 *Roma città aperta*, pellicola nella quale emerge tutto il trauma scaturito dalla guerra appena terminata. *"Montai il film-* racconta il regista- *e lo presentai ad un ristretto pubblico di intenditori, critici e amici. Per quasi tutti fu una delusione: fu presentato in Italia nel settembre del 1945 e i fischi non mancarono"*. Infatti l'opera, osannata poi in tutto il mondo, dovrà faticare inizialmente in Italia per essere apprezzata vincendo però la Palma al festival di Cannes nel 1946. Nello stesso anno 1946 Rossellini gira *Paisà* che si aggiudica il Nastro d'Argento, 1947, un lungometraggio realizzato con pochi mezzi di grande bellezza documentaristica scandito a episodi tra i quali, forse il migliore, quello ambientato nella Firenze degli ultimi giorni prima della Liberazione dai nazifascisti, concepito come un cinegiornale. Nel 1947 Rossellini è sul set di *Germania anno zero*, un film sulla condizione della nazione tedesca travolta dalla disfatta, occupata militarmente dalle truppe alleate vincitrici e schiacciata dalla disgregazione della vita civile. La pellicola è dedicata al figlio Romano morto al termine delle riprese di *Paisà*. Per affrontare nuovamente un argomento storico Rossellini dovrà poi aspettare fino al 1959 con *Il generale Della Rovere* interpretato da Vittorio De Sica nei panni di un impostore arrestato dai nazisti e rinchiuso in carcere con il compito di smascherare un capo della Resistenza. L'uomo però scopre di avere una coscienza che gli impedisce di continuare nella finzione. Coraggiosamente affronterà il plotone d'esecuzione insieme agli altri partigiani. Leone d'Oro ex-aequo con *La grande guerra* di Monicelli, la pellicola festeggia il ritorno in patria del regista dopo anni di lavoro all'estero. Nel 1960 è la volta di *Era notte a Roma*, la storia di tre prigionieri, un americano, un inglese e uno russo, rifugiatisi nell'appartamento di una donna del popolare quartiere del rione Ponte per sfuggire alla caccia dei nazifascisti. Nel 1960 in occasione del centenario della nascita dell'unificazione, firma *Viva l'Italia*, la storia della spedizione dei Mille guidata da Garibaldi; una produzione faticosa e complicata soprattutto per le difficoltà poste dalla geografia e dal clima. Negli anni Sessanta Rossellini, un attento sostenitore del mezzo televisivo come strumento di diffusione culturale, lavora per la Rai realizzando alcuni programmi televisivi, *Età del ferro, Gli anni degli apostoli, Socrate, La presa del potere di Luigi XIV* e negli anni Settanta prosegue il suo percorso artistico in chiave umanistica con *L'età di Cosimo de' Medici* e *Cartesius*. Nel 1974 tocca a *Anno uno*, biografia dello statista democristiano Alcide De Gasperi, che suscita però molte polemiche a causa del sospetto di un'eccessiva compiacenza nei confronti del maggior partito al potere in Italia dal 1948. Lui si difende affermando di aver fatto il film senza scendere a compromessi con nessuno, ma solo raccontando come la ricostruzione del paese si è svolta grazie al contributo di tutti i partiti politici senza distinzione. Nel 1975 è la volta di *Il Messia* dedicato alla figura di Gesù, che viene raffigurato in termini umani e non come divinità. Rossellini è particolarmente contento del risultato. *"Questo film, stranamente-* afferma- *è quello che amo più di tutti i film che ho fatto"*. Due anni dopo Roberto Rossellini muore improvvisamente, mentre sta per preparare un nuovo lavoro storico per la tv. Grande intellettuale, il regista ha sempre affermato che *"il cinema dovrebbe essere un mezzo come un altro, forse più valido di altri, di descrivere la storia e di conservare le tracce di una società in via di sparizione. Oltre a tutti i mezzi di trascrizione della realtà che già possediamo, oggi abbiamo l'immagine, che ci presenta la gente così come è con quello che fa e che dice. Bisogna che ci si renda conto che la verità è come un punto di un vastissimo spazio e le vie per arrivare ad esse sono infinite e convergenti"*.

"Il generale Della Rovere" (1959) di Roberto Rossellini

"Paisà" (1946) di Roberto Rossellini

"La nave bianca" (1941) di Roberto Rossellini

"Roma città aperta" (1945) di Roberto Rossellini

"Era notte a Roma" (1960) di Roberto Rossellini

Roberto Rossellini

*Pierfranco Bianchetti*

# Guerra ed Antonioni, tra Cinema, Dialetto e Poesia, tanta Poesia… anche visiva, naturalmente

Maria Cristina Nascosi

Il 21 marzo scorso, primo giorno di primavera dedicato, come sempre, all'insegna della Poesia, segnava quest'anno quello che sarebbe stato l'89° compleanno della indimenticabile poetessa Alda Merini (*Sono nata il 21 a primavera…* aveva scritto e ricordandolo, brevemente ma intensamente, si omaggia, al contempo, gli 8 anni dalla scomparsa ed i 100 dalla nascita di un altro grande, Tonino Guerra, amico e collaboratore (tra molti Grandi) e molto più del ferrarese Michelangelo Antonioni.

Cinema, Dialetto, Poesia.

*L'aria*
*L'aria l'è cla roba lizìra*
*che sta dalonda la tu testa*
*e la dventa pió céra quand che t'roid*

*L'aria è quella cosa leggera,*
*che sta intorno alla tua testa*
*e diventa più chiara quando ridi.*

Tonino, santarcangiolese doc, era stato così definito dal cine-critico Farinotti:
*"….Era un romagnolo di provincia e quella sarebbe sempre stata la sua cultura (….). Dopo l'8 settembre del '43 si ritrovò in un campo di concentramento in Germania e divenne il 'tutore' di tanti romagnoli che volevano sentire il loro dialetto. E Tonino scriveva e scriveva poesie in lingua dialettale romagnola (…)".*
Eh, sì, aveva provato anche il campo di concentramento.

*Contento, proprio contento*
*sono stato molte volte nella vita*
*ma più di tutte quando*
*mi han liberato in Germania*
*che mi son messo a guardare una farfalla*
*senza la voglia di mangiarla.*

Maestro elementare, nel 1943, durante la Seconda Guerra Mondiale venne deportato in Germania e internato nel campo di Troisdorf. *"Mi ritrovai con alcuni romagnoli che ogni sera mi chiedevano di recitare qualcosa nel nostro dialetto. Allora scrissi per loro tutta una serie di poesie in romagnolo".*
Raccontava così dell'origine della sua vena poetica. Dopo la Liberazione si era laureato in Pedagogia presso l'Università di Urbino (1946), con una tesi orale sulla Poesia Dialettale. Fece leggere i suoi componimenti al rettore, Carlo Bo. Ottenuti riscontri positivi, decise di pubblicarli, a sue spese. La raccolta s'intitolava *I scarabòcc* - Gli scarabocchi e Bo ne redasse la prefazione. Diventò membro di un gruppo di poeti, *E circal de giudèizzi* -Il circolo della saggezza, di cui facevano parte anche Raffaello Baldini e Nino Pedretti. Per anni conobbe la Russia con la seconda moglie di là, Lora, ed è proprio quella Russia che gli 'insegna' a scrivere la favola: il vivere in quella terra complessa lo iniziò al vivere tra realtà e sogno, tra passato e presente fino a riconoscere un nuovo sé o, meglio, un altro da sé, ed un nuovo modo di scrivere. E la *levitas* di quel nuovo universo, sospeso tra l'onirico ed il narrativo teneramente pervade l'aquilone, favola atemporale scritta a quattro mani con Michelangelo Antonioni, pubblicata nel 1982 da Maggioli con 8 tavole colorate di Nicolai Ignatov. Una favola nata dalle desertiche pianure assolate dell'Uzbekistan, poi riedita *in folio* nel 1996 per i tipi di Delfi, illustrata grandiosamente da Vladim Medzibouskiy. Ma la favola non diverrà mai film, come previsto: dopo il trionfo del 1995 alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, Tonino Guerra si disse certo che: *"… non sarà questo l' ultimo film di Antonioni: ora ci aspetta "L' aquilone", una favola scritta insieme che avrà per sfondo la Russia 'calda' dell'Uzbekistan".*
La conferma del progetto veniva da Felice

Laudadio, dal 2016 presidente del CSC, il Centro Sperimentale di Cinematografia a Roma, già promotore e produttore dell' opera firmata Antonioni –Wenders. *"E' sicuro, il nuovo film si farà e con gli stessi produttori…"*, ancora Tonino. Le riprese del film, dopo innumerevoli ostacoli, sarebbero dovute iniziare nell'autunno 2007, con la regia di Enrica Fico, ma oggi sappiamo che quella bella favola rimase e rimarrà, per sempre, sogno: Michelangelo c'aveva lasciato pochi mesi prima, a fine luglio 2007. Però siam certi che ora, insieme, Tonino e Michelangelo s'*inventano* nuove favole vere – come quelle della Bassa (Padana) di Giovannino Guareschi - in un bellissimo luogo che, di sicuro, assomiglia al grande assolato, ombroso Uzbekistan.

*Maria Cristina Nascosi Sandri*

# Lo spettacolo dal vivo in ginocchio: quando e come si riprenderà?

Giuseppe Barbanti

A seguito della chiusura degli spazi teatrali per l'emergenza sanitaria in corso, lo spettacolo dal vivo sta attraversando una crisi che investe tutti gli operatori di una filiera, che spazia dalle compagnie teatrali ai teatri stabili pubblici, dai gestori di spazi delle più diverse dimensioni agli enti locali coinvolti in vari ruoli nella vita di questo complesso mondo, dagli enti lirici ai circuiti teatrali, pubblici e privati, che svolgono la funzione di intermediari fra chi produce lo spettacolo dal vivo e chi lo programma assicurandone la distribuzione.

Ne parliamo con Pierluca Donin, direttore di Arteven Circuito Regionale Multidisciplinare del Veneto e Presidente di ARTI Associazione Reti Teatrali Italiane.

*Quali le priorità?*

Evidentemente l'individuazione da parte di Stato e Regioni di linee guida e protocolli che ci consentano di riprendere un'attività, l'allestimento di spettacoli teatrali, di danza, concerti, melodrammi che non aveva mai conosciuto interruzioni per un periodo così lungo su tutto il territorio nazionale nemmeno durante la seconda guerra mondiale. L'Associazione Generale Italiana dello Spettacolo, che rappresenta il nostro variegato mondo nei rapporti con le istituzioni, sta trattando per cercare di individuare una serie di punti fermi, che assicurino anche la sostenibilità economica di una ripresa delle attività.

*Ci può fare qualche esempio di cosa ci può attendere alla riapertura dei teatri?*

Per il momento posso fare qualche esemplificazione particolarmente significativa del dibattito in corso. Per i teatri all'italiana , dove il pubblico si distribuisce fra platea e palchetti, si sta ipotizzando di lasciare libera la platea – il Teatro La Fenice di Venezia sta pensando di collocarvi nel rispetto delle norme sul distanziamento l'orchestra – e di posizionare gli spettatori solo nei palchetti, che di per sé comportano già una forma di naturale distanziamento. Un altro tema di discussione è l'obbligo per gli interpreti di indossare la mascherina anche sul palco, mentre l'imposizione sarebbe ancor più discutibile nel caso di un interprete solo in scena, che monologa.

*La crisi è sistemica?*

Direi proprio di sì. Del resto è la ridotta capienza cui sono costretti i teatri dalle norme sul distanziamento sociale a mettere in discussione la sostenibilità economica dell'intera catena che parte dalla produzione per arrivare in palcoscenico con il nuovo spettacolo: sino allo scorso anno le stagioni si chiudevano a maggio, a giugno e luglio venivano annunciati i cartelloni, per mettere in prevendita gli abbonamenti. Ma, con le produzioni di nuovi spettacoli sospese, in attesa di certezze, non sono previsti nuovi debutti per l'autunno, i circuiti, di conseguenza, non hanno spettacoli da distribuire, i teatri non possono comprare e programmare.

*Ma si può fare qualcosa di concreto per assicurare un futuro anche alla forma di spettacolo più antica al mondo?*

Stato e Regioni devono ripristinare un quadro di certezze, in cui le norme da introdurre a tutela della salute di lavoratori e spettatori non rendano diseconomica qualunque attività produttiva. Attualmente si è fermato tutto: certo il Ministero per i Beni e le Attività culturali ha garantito la conservazione dei posti di lavoro con gli ammortizzatori sociali e ha ampiamente rassicurato che per il 2020 enti pubblici, teatri privati e circuiti ammessi a contributo ministeriale non saranno pregiudicati da questa forzata inattività in sede di erogazione delle provvidenze. Di solito nei primi 5 mesi dell'anno si svolgevano i 2/3 delle attività. Certo bisogna tutelare anche le compagnie non ammesse ai contributi del Fondo Unico per lo Spettacolo.

*Si sta facendo qualcosa per questi gruppi , le cui entrate sono legate soprattutto agli incassi?*

I circuiti hanno un potere limitato svolgendo la funzione di intermediari fra le compagnie che producono gli spettacoli e gli enti locali, comuni e province, che organizzano queste rassegne e stagioni. Da una ventina d'anni il nostro circuito del Veneto organizzava dal vivo negli istituti scolastici lezioni spettacolo sui più importanti autori di teatro e su specifiche tematiche di natura storica e letteraria, laboratori, progetti di stimolo alla scrittura e alla creatività degli studenti. A partire da marzo abbiamo avviato un progetto che parte con il mese di giugno e ci vede impegnati nella realizzazione di produzioni video rivolte agli studenti delle superiori, veri e propri format televisivi, e produzioni di testi teatrali in veste di radiodrammi con una vera e propria regia. Per la realizzazione di queste produzioni abbiamo impiegato interpreti di compagnie non ammesse al FUS, proprio nell'intento di fornire opportunità di lavoro a chi e' particolarmente penalizzato dalla situazione attuale. Sarà possibile accedere gratuitamente a questi materiali visitando il nostro nuovo sito in corso di ormai imminente ultimazione.

Pierluca Donin, direttore di Arteven Circuito Regionale Multidisciplinare del Veneto e Presidente di ARTI Associazione Reti Teatrali Italiane

*Si parla insistentemente di un primo ritorno al teatro con gli spettacoli all'aperto: è una strada effettivamente praticabile?*

Certo i tempi sono quelli che sono. Le norme sull'emergenza sanitaria avrebbero un'applicazione meno rigida, anche perché si tratta spesso di strutture allestite per l'occasione dal nulla, per cui gli organizzatori nella loro predisposizione potrebbero assicurare molto più agevolmente che all'interno dei teatri il rispetto delle norme sul distanziamento. Sempre toccando le dita possiamo ipotizzare una ripresa all'aperto dello spettacolo dal vivo a partire dalla metà di luglio, tenendo poi presente che in tante parti di Italia il mese di settembre negli ultimi anni ha registrato un andamento positivo. Di buon auspicio è sicuramente il fatto che mentre all'inizio di questa crisi la cultura non veniva nemmeno citata, il confinamento, la vitalità di cui ha dato prova sulla rete hanno ingenerato interesse, pur con diverse forme di sensibilità, anche da parte della politica.

*Giuseppe Barbanti*

*Festival*

# Sardinia Archeo Festival - Odissee. Edizione 2020

Alice Nozza

Matteo Tatti

Nel corso delle settimane di *lockdown* appena trascorse, la lettura di due testi ci ha particolarmente colpito. Raccontano, in modi e percorsi differenti, due aspetti della natura umana, che, come tracce sottese, guidano il progetto di cui parleremo a breve. Il primo è il volume *La conquista dell'America. Il problema dell'"altro"*, del saggista Tzvetan Todorov, particolarmente interessato, nella sua attività, al tema dell'altro e ai rapporti tra individui e culture differenti. L'autore, citando Ugo di San Vittore (teologo del XII sec.), dice: "L'uomo che trova dolce la sua patria non è che un tenero principiante; colui per il quale ogni terra è come la propria è già un uomo forte; ma solo è perfetto colui per il quale tutto il mondo non è che un paese straniero". Il secondo è un articolo, apparso nell'inserto di uno dei maggiori quotidiani italiani, di Marc Barnett, autore americano di libri per l'infanzia. Nel testo sviluppa una riflessione intorno al tema del rapporto tra scienza e arte, sostenendo che i due aspetti non sono necessariamente in contrasto tra loro ma entrambi, anzi, sono funzionali al bisogno di risposte che i bambini e gli uomini, in generale, hanno. I temi dell'incontro con l'altro, della definizione di un "noi" e un "altro" e il tema della narrazione che unisce scienza e arte, ("Esponiamo fatti. Raccontiamo storie" per dirla con le parole di Barnett) sono, a ben vedere, due tra le linee guida che sviluppano il progetto Sardinia Archeo Festival (giunto nel 2020 alla sua seconda edizione) e, più in generale, segnano la nostra attività. Ma chi siamo noi? Archeologi per vocazione e professione, attraverso l'attività oramai ventennale di Itzokor (associazione culturale onlus), contenitore culturale creato nel lontano 2001, lavoriamo raccontando le tracce lasciate dall'uomo nel suo percorso lungo i millenni, ma lo studio e l'attenzione verso il passato, lontano dal renderci ciechi nei confronti del resto, ci hanno condotto a osservare e indagare, con la medesima curiosità e senso critico, i processi culturali e sociali del presente. Ci siamo più volte interrogati sul valore della ricerca archeologica, sul suo significato profondo, sul portato anche sociale della scienza che la sottende: cosa fa l'archeologo? In cosa consiste il suo mestiere? Da dove deriva il "fascino" quasi universale che questa figura pare suscitare agli occhi dell'opinione pubblica? L'archeologo fruga la terra alla ricerca di dati, elementi, indizi, prove (quanto agognate!) e, benché non sia un detective (almeno non nel senso proprio del termine), attraverso questi cerca di proporre la ricostruzione di una vicenda umana, che con essi possa essere il più coerente possibile e il più verosimile possibile. Se è pur vero, quindi, che l'archeologo lavora con oggetti che vengono dal passato, è ancora più evidente che il suo principale obiettivo di studio è l'uomo, che quegli oggetti li ha creati, utilizzati, rifunzionalizzati, dismessi, rotti, buttati. Un altro concetto fondamentale con cui l'archeologia ha a che fare (spesso male interpretato) è quello del tempo: generalmente si immagina l'archeologo alle prese con comunità vissute nel passato (più o meno lontano dall'oggi), che poco hanno a che vedere con l'attualità, quasi come se ci fosse una rottura col presente, un limite oltre il quale non è più lecito per lui interessarsi dell'uomo. È da queste osservazioni che parte la riflessione che abbiamo voluto stimolare con le nostre attività e che poi è confluita nell'ideazione del Sardinia Archeo Festival: ripensare una nuova funzione dell'archeologo e dell'archeologia, che da un lato eviti la deriva di un "feticismo" dell'oggetto e che dall'altro metta più in evidenza i caratteri di "umanità" e il costante rapporto con l'oggi, con l'attuale, col presente. Perché, se ci pensiamo, è davvero difficile immaginare cesure nette nello scorrere del tempo: ogni azione compiuta nel passato, ogni passo fatto, ogni invenzione raggiunta, ogni fallimento, ogni conquista tecnologica si riflettono in ciò che noi oggi siamo. Il Sardinia Archeo Festival ha quindi, innanzitutto, questa necessità: creare un dialogo costante tra il passato e il presente per cercare di immaginare una chiave di lettura del futuro. La dimensione geografica che abbiamo scelto di dare al nostro contenitore è quella grande (piccola) distesa azzurra e mobile racchiusa tra terre che è, come il nome stesso suggerisce, il nostro Mediterraneo. Su questo mare per secoli si sono intrecciate rotte, incontrati e scontrati popoli, si sono suggellate amicizie e giurate guerre, si sono favoleggiati mondi sconosciuti e fuggiti regni in rovina, si sono affrontate tempeste e combattuti mostri inimmaginabili, si sono imparate lingue, migliorate invenzioni, scambiati saperi, sperimentati cibi, sapori e odori, ascoltati suoni, musiche e canti. Da ciascuna delle sue sponde l'uomo si è chiesto cosa ci fosse al di là, oltre l'orizzonte, oltre quelle isole, dietro quei promontori. Da ogni scoglio sono partite imbarcazioni e ne sono approdate altre, con nuove storie da raccontare. Ma tutto questo fermento, questo costante movimento, questa irrequietezza, per dirla con Bruce Chatwin, animano ancora oggi l'essere umano e lo caratterizzano, lo definiscono nella sua essenza più profonda. C'è un legame indissolubile tra l'essere, l'esistere e lo spostarsi, l'andare, lo scoprire, il conoscere. Nel nostro immaginario collettivo c'è un uomo che più di qualunque altro incarna tutti questi aspetti: l'audacia, il coraggio, l'intelligenza, la furbizia, la sete di conoscenza, il desiderio di portarsi ai limiti del mondo conosciuto e di guardare oltre, di sfidare le avversità, il fato e gli dei, di confrontarsi con l'altro, di capire e di farsi capire definiscono la figura di Odisseo (Ulisse). L'edizione di quest'anno del Sardinia Archeo Festival sarà intitolata proprio "Odissee", come omaggio alle forze che definiscono l'uomo. Odisseo diviene, in tal misura, il punto di partenza per una più vasta riflessione che ci accompagni dal mito passato alla realtà contemporanea, alla ricerca delle mille e differenti "odissee" che l'uomo vive nel suo percorso mediterraneo. Esponendo fatti e raccontando storie, il Sardinia Archeo Festival ci mostra l'affascinante e coinvolgente volto della nostra complessa identità. Realizzato in collaborazione con la web/social radio Radiobrada (con l'importante apporto/supporto della progettista sociale Elena Marconi) il Sardinia Archeo Festival si concretizza come un lungo evento nel quale conferenze, dibattiti, visione di documentari, presentazioni di libri e musica si pongono in dialogo tra loro e raccontano, con linguaggi differenti, l'archeologia e il Mediterraneo. Per farlo, l'archeologia dialogherà, necessariamente, con tante altre discipline umane (dalla storia all'antropologia, dalla sociologia alla filosofia, dallo studio delle lingue a quello delle dinamiche di sfruttamento delle risorse marine, ecc.) giungendo a rapportarsi con l'attualità. Il Sardinia Archeo Festival sarà, ancora una volta, il tentativo di creare un luogo fisico e ideale nel quale incontrarsi e incontrare la nostra storia, passata e presente. Il Festival si svolge a Cagliari, posta in maniera quasi simbolica al centro del Mediterraneo, ma itinerante è l'aspirazione naturale che lo guida, perciò si pensa a degli eventi dislocati nel territorio isolano, con il coinvolgimento di alcuni comuni già a partire da quest'anno, e a delle edizioni future che possano spostarsi, raggiungendo fisicamente le altre sponde del nostro mare, dalla penisola italiana al Nord Africa, da quella iberica all'Egeo, grazie anche alle collaborazioni con Enti nazionali e internazionali già avviate durante la scorsa edizione e che hanno prodotto importanti contributi dalla Sicilia, dalla Tunisia e dal Libano. Insomma, sarà un lungo peregrinare, per terra e per mare, alla riscoperta di donne e uomini e delle loro tantissime storie (passate e presenti) da raccontare.

*Alice Nozza, Matteo Tatti*
*Associazione culturale onlus Itzokor*
*www.sardiniarcheofestival.it*
**Diari di Cineclub** *media partner*

# Fantasma d'amore di Dino Risi

*"Si può rinascere? Come si fa a cominciare daccapo, a non soccombere sotto il peso del passato?"*
*(Gv 3, 4)*

Ignazio Gori

Quante volte avrete sentito disputare su quale fosse migliore tra il film e il libro dal quale era stato attinto, più o meno, fedelmente? Senz'altro *Fantasma d'amore* è da annoverare tra le migliori opere tratte da un romanzo negli anni '80; non omettendo ovviamente di consigliare, a chi ancora non lo avesse fatto, di integrare la visione del film con un'attenta lettura del romanzo di Mino Milani (Rizzoli, 1977). È questo un film anomalo per Dino Risi, maestro più che altro di commedia brillante, che ha voluto cimentarsi in un genere sì drammatico, ma al contempo sconfinante nel trascendentale, che non esclude, anzi invita ad un'aperta interpretazione psicanalitica. Nonostante questa mia prima sommaria classificazione e le apparenze, non si può considerare *Fantasma d'amore* un film puramente romantico, anche se sono appunto l'amore e la sua eterna devozione i cardini estremi di lettura. La vicenda si svolge a Pavia, *location* poco battuta dal cinema, almeno quello d'autore, se escludiamo *Il cappotto*, magnifica trasposizione da un racconto di Gogol ad opera di Alberto Lattuada, dove in alcune scene cardine si nota il Ponte Coperto[1] sul Ticino, luogo che fa obbligatoriamente capolino anche nel film di Risi. La città lombarda richiama quasi inconsciamente un'atmosfera fredda, nebbiosa, distaccata, un purgatorio dove il provinciale (ricordate *Il maestro di Vigevano?*) si fa silenziosamente soffocante, intollerabile. Perché ho usato l'avverbio "inconsciamente"? Perché si tratta di una storia trasognata (o è il protagonista a leggere e leggersi su una vecchia cartella psichiatrica?), quasi un resoconto inconscio, sospeso tra la visione metropolitana e qualcosa di imponderabile. Si fa notte, si fa giorno, è l'alba o è il crepuscolo, si sta in casa o si esce sui viscidi selciati, si va in campagna o ... ma nulla cambia, visto che Risi costringe lo spettatore a filtrare lo sguardo sulla realtà – o sul sogno? – come si stesse sotto un lenzuolo. Ed è proprio il caso di dirlo visto che il tema in discussione è propriamente la presenza attiva, interagente, di un fantasma, o meglio, di un'anima trapassata, tornata a Pavia e riapparsa a chi di dovere per un conto in sospeso. E qual è il conto sospeso per eccellenza, che lega gli uomini in vita e anche, ricalcando il mito straziante di Orfeo ed Euridice, in morte? L'amore. Senz'altro l'amore. Ma veniamo alla vicenda, avvicinando la lente d'ingrandimento. Interpretato dal solito grandissimo Marcello Mastroianni, stretto in un ruolo tormentato, crepuscolare (come qualche anno dopo anche ne *Il Volo* di Angelopoulos), Nino Monti, un maturo e posato commercialista, sembra muoversi in una Pavia anonima, quasi fosse Kafka nella sua Praga-ragnatela. Quello di Nino sembra un vagare aereo, a due spanne da terra, tra visioni, inganni e *sliding doors*. Sposato con una donna più grande, elegante e cristianamente devota (Eva Maria Meineke), viene scioccato un giorno, salendo casualmente su un autobus, dal riconoscere o credere di riconoscere Anna Brigatti (Romy Schneider), un suo vecchio grande amore; una storia finita per ragioni oscure, ma talmente affascinanti che il regista si diverte e confondere nella trama narrativa. Solo Romy Schneider può essere ugualmente affascinante dietro una maschera di rughe, ma l'Anna del film, acciaccata e sfiancata, dimessa e spossata, dà la sensazione concreta di un corpo in decomposizione. Lo spettatore conosce sempre la verità in anticipo, ammoniva Hitchcock, e qui è chiaro da subito l'intento registico di rendere la figura di Anna evanescente, perché già morta. Ovviamente Nino, ricordandola splendida, ne rimane sconvolto. Erano anni che non aveva sue notizie, e la sua gioia dissepolta sembra affogare nel dispiacere di rivederla ridotta in simili condizioni d'indigenza, di decadimento fisico. La donna quasi fugge, non vorrebbe farsi vedere così malridotta dal suo amato, ma l'amore che ancora la lega a lui è più forte. Con un banale pretesto si rifà viva il giorno dopo, telefonando a Nino, che un poco ingenuamente inizia a fare ricerche su di lei, mosso da una smania convulsa. La pensa di continuo e crede di rivederla in giro per la città, o forse la incontra davvero, ci parla, passeggia con lei rievocando ricordi passati, i luoghi del loro innamoramento rivisitati come una via crucis. Il tempo di quest'incontro è svuotato, dilatato o contratto, in egual misura, come appunto quello dei sogni. Poi accade il primo spartiacque della vicenda. Parlando con un amico medico, Nino scopre che in realtà Anna Brigatti, coniugata con un nobile di Sondrio, è morta o almeno risulterebbe tale, ufficialmente. La causa si presume sia stato un tumore. Ma alle orecchie di Nino queste sono notizie aleatorie, come un pugile che incassa pugni sul suo volto già tumefatto. Non è possibile. Anna è viva. Lui l'ha incontrata, l'ha toccata, ci ha parlato addirittura. Chi sarebbe, diversamente, quella donna dell'autobus? Una sosia? Un terribile, macabro scherzo del destino? Nino non crede a queste diavolerie da cartomanti, è un uomo razionale, un professionista serio... eppure ci sono delle cose che non tornano. Tutti hanno un certo pudore popolare, spirituale, nel solo pronunciare la parola "fantasma" e anche Nino sembra far fatica a pensarla, si rifiuta quasi nel ricollegarla alla persona che ha visto. È sicuro che si tratti di Anna, Anna Brigatti, la sua Anna. Il pover'uomo è ormai in preda a un dubbio sconfortante. Non c'è altro da fare che recarsi a Sondrio, accertarsi della verità. Purtroppo non c'è nulla di più incredibile della verità – epitome di questa storia – visto che a Sondrio Nino trova davvero Anna (o la ritrova?) e soprattutto la trova vivissima, in piena salute, senza

*segue a pag. successiva*

1 *Il Ponte Coperto, o Ponte Vecchio sul Ticino, è uno dei simboli architettonici della città di Pavia.*

*segue da pag. precedente*

le rughe di quella prima volta a Pavia. Com'è possibile? Sembra un dejavu nel dejavu o qualcosa di simile, ma Nino accantona tutto, verità o supposta tale, le dichiarazioni del dottore, il certificato di morte, i suoi dubbi Anna è viva, questo importa e sente in lui riaffiorare il vecchio amore, mai sopito ovviamente, ma ora incredibilmente più forte. Non esiste più il suo lavoro, la sua vita famigliare, sua moglie, i pochi amici al cospetto di Anna e della sua fresca bellezza tutto crolla, frana in un vortice di passione riconquistata, un tesoro inestimabile, riscoperto all'improvviso. Chi sarebbe allora la donna che Nino aveva incontrato a Pavia, con la quale aveva parlato, che tutto sapeva della loro storia passata? La nuova Anna, quella di Sondrio, si difende barcollando, dicendo all'uomo che si trattava probabilmente di una conoscente che le assomigliava, forse un'amica che voleva tirargli un brutto scherzo a causa di vecchie insepolte gelosie. Chissà. E Nino le crede. A questo punto la struttura del film scricchiola e a risollevare il pathos sopraggiunge la tinta *noir*. Nino chiama il suo amico medico e gli dice che c'è sicuramente un errore, che Anna Brigatti, la sua ex fidanzata, è viva e che quando tornerà in città gli spiegherà dove e come l'ha vista. Ma il dottore muore all'improvviso, e Nino non farà in tempo a rivederlo. Forse chi ostacola un amore immortale altrui è condannato a subirne le conseguenze? Forse è stato il fantasma di Anna a soffocare il dottore, visto che la verità dei morti deve rimanere insondabile? A Pavia nel frattempo si verifica un'altra morte misteriosa. Viene trovato senza vita il corpo di una portinaia, uno strano delitto. Ma questo che c'entra? Eppure tutto si inumidisce di ulteriore malinconia, un malessere sotterraneo che quasi ferisce l'attenzione dello spettatore. Nino e Anna si danno appuntamento sulle rive del Ticino. Vogliono stare da soli, tranquilli, fare un giro in barca, andare in una spiaggetta dove da giovani amoreggiavano. Tutto scorre come nell'Ade. La tragedia o lo svelamento, doppiamente doloroso per Nino, di un'altra verità, senz'altro di troppo, sta per esser sospirata (il vero motivo del loro allontanamento, anni prima, nonché forse il vero motivo della morte della portinaia di Pavia) quando all'improvviso la barca vacilla, Anna cade in acqua, svanisce. Nino si affaccia sul bordo della barca e la vede, ad occhi aperti, affondare nell'acqua in un mulinello, come una sirena che deliberatamente decide di evadere dal mondo degli umani. Tutto è scritto dunque, i morti e i loro spettri devono lasciarci prima o poi. La ricostruzione dei fatti ai carabinieri risulta contorta, banale anche, assurda, perché lo stesso protagonista non saprebbe da dove iniziare, come spiegare. Inevitabilmente lo scandalo lo mette alla gogna, torchiato dalla società, dagli amici, dalla moglie, che offesa a morte dall'onta subita, lo allontana, intuendo che la vittima del fiume era probabilmente la sua amante da tempo. Nino brancola nel buio, scosso dal dolore, trascina un'anima frantumata. Si reca dal conte Zighi, l'ex marito di Anna, a Sondrio per fargli le condoglianze. Ma quando si appresta a raccontare della sua innocenza, che la barca oscillava come soffiata da una strana forza maligna, che Anna gli era scomparsa così, sotto gli occhi, in un attimo … ecco un'altra, ennesima mazzata. Il conte si innervosisce. Non capisce cosa stia brancolando quello sconosciuto e lo scaccia in malo modo, dopo avergli detto che Anna Brigatti, sua moglie, era sì morta, ma da ben tre anni. Nino se ne accerterà visitando la tomba della donna, condotto al cimitero dalla fida serva del conte, che era rimasta fino all'ultimo al capezzale di Anna. Ma il clou di tutta questa inconsolabile tenerezza, arriva sul finale quando, ricoverato in una clinica psichiatrica, Nino crede ancora, con la memoria resettata, di aver visto davvero Anna o forse solo di aver continuato ad amarla come prima, come sempre. Questa presenza è talmente viva in lui, accanto a lui, che l'infermiera incaricata alla sua cura ha il volto proprio di Anna Brigatti. Le possibili letture della vicenda sono molteplici e si potrebbe benissimo scendere nell'occulto, e nonostante il film mostri a tratti dei *break* narrativi, il "miracolo" avviene, il film funziona benissimo. Fregandomene infatti di alcune teorie da massimi sistemi, che la vogliono opera tra l'autoriale e il commerciale, sono propenso più che altro a insistere sull'affascinante senso di alienazione che questa pellicola trasmette e che sembra non cessare la sua forza col passare del tempo. Senz'altro suggestiona e intenerisce all'estremo, la vicenda di Nino che percorrendo un ponte di avvilita nostalgia, s'incammina verso uno straniante rinnovamento. Perché infatti, chi ha detto che una crisi, un esaurimento, non sia, per la psiche umana, uno *step*, a volte obbligato, verso una nuova forma di vedere la realtà? È un argomento spinoso, e forse andrebbe integrato con gli studi di Mario Tobino. Ma al di là di tutto, è indiscutibile non trovare spunti, ulteriori a quelli già detti, da questa farsa-non farsa sentimentale, dacché l'analisi psichica dei vari personaggi è talmente urlata, ma sottovoce, da restarne feriti. Per esempio, che cos'è, ma soprattutto che valore ha il tempo, il suo ingannevole decorso? È forse il continuare a vivere, dopotutto, un sentiero di dimenticanze? Amore e vita si soffiano all'orecchio, eternamente, *ad libitum*, come in un'algebrica formula periodica? È "perdono" infine, la parola-chiave per la pace eterna? Commovente Romy Schneider (Vienna 1938 – Parigi 1982) donna e attrice tormentata (come non menzionare anche *La Califfa* di Alberto Bevilacqua), in una delle sue ultimissime uscite sul grande schermo prima della triste e prematura dipartita, appena un anno dopo, dice la leggenda tra il suicidio e il malanno, quasi a ricalcare la sottile maledizione suggerita da questo film. Carezza lo spettatore, con un ulteriore velo di malinconico romanticismo, il tema musicale portante composto da Riz Ortolani con la collaborazione di un grandissimo del jazz, Benny Goodman. Considero in definitiva *Fantasma d'amore* un'opera leopardianamente "religiosa" e benchè sia tra i miei film preferiti, riguardo il filo sottile tra vita e morte, come *Still Life* di Uberto Pasolini, *Miracle in Harlem* di Jack Kemp o *La leggenda di Narayama* di Keisuke Kinoshita, il mio, più che un invito a vedere e rivedere il film, è più che altro un invito alla riflessione. Magari sottovoce.

*Ignazio Gori*

*Festival*

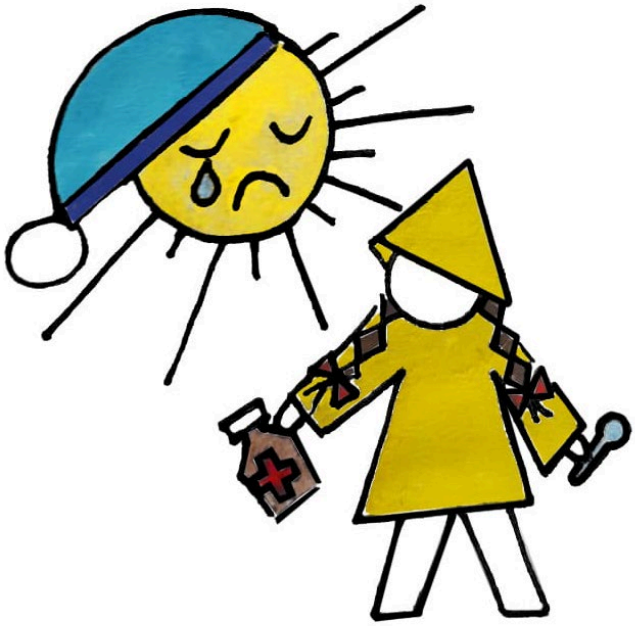
# XII Edizione del Festival dei Diritti di Napoli (15-30 Novembre 2020)

## Il "cinema dalle gambe lunghe" alla prova della pandemia

Maurizio Del Bufalo

Festival del Cinema dei Diritti Umani di Napoli

Non vale ripetere ancora quanto dolore, disagio e smarrimento abbiano caratterizzato le giornate appena trascorse, tanto più che ci siamo ancora dentro, visto che il pericolo non è passato e abbiamo solo una pallida idea di cosa sarà il nostro immediato futuro. Piuttosto può servire ricordare che per noi, che abbiamo scelto di organizzare un Festival militante e attivistico a Napoli, in una delle città più complesse e vivaci d'Italia, c'è da apprendere una lezione fatta di pericolo ed emergenza, ma anche di profonde riflessioni sul senso della impressionante accelerazione che il virus ha impresso alle diseguaglianze, agli squilibri, alle ingiustizie che covano da sempre nella nostra società. Per provare a documentare "in tempo reale" questo vuoto che si è creato dove un tempo c'era uno spazio risicato di legalità e di garanzia, abbiamo chiesto, all'inizio della cosiddetta Fase 1, agli ospiti delle nostre passate edizioni, di cimentarsi in un'analisi al volo su quanto stava accadendo. E' nata così la rubrica temporanea "Virus e diritti" che abbiamo ospitato per 40 giorni sulla pagina Facebook del Festival del Cinema dei Diritti Umani di Napoli, dal 27 marzo al 4 maggio. Sono fiorite 28 interviste, quasi tutte esclusive, in cui giuristi, attivisti, giornalisti, opinionisti e naturalmente registi, hanno provato a svelare le proprie preoccupazioni per le limitazioni inferte ai diritti fondamentali, ben sapendo che l'assuefazione a queste privazioni è il rischio più grande che possiamo correre, il cosiddetto ritorno ad una normalità che normale non sarà mai più e che, anzi, sarà probabilmente peggiore. Lo slogan con cui li abbiamo provocati era semplice, ma chiaro: "non spegniamo il cervello". Davanti allo schermo della pagina Facebook del nostro Festival sono passate memorabili interviste come quelle a Domenico Lucano e a Gianfranco Schiavone, ad Alex Zanotelli e Livio Pepino, a Luciano Scalettari e Roberto Savio, con accenti passionali legati alle riflessioni e alle immagini di registi come Alessandro Negrini, Cristina Mantis, Giovanni Meola e alle parole di artisti profughi e reduci come l'afghano Hassan Fazili, il curdo Veysi Altay e la cilena Liliana Garcia Sosa. Non potevano mancare i contributi di amici storici del Festival come Raffaele Crocco e Nino Daniele o musicisti come Maurizio Capone e Giovanna Marini. Tutti hanno lasciato una traccia appassionata delle loro sensazioni in quei giorni, sottolineando la condizione impossibile di migranti, carcerati, disagiati mentali, lavoratori precari, minori, rom e homeless ma anche delle difficoltà di sopravvivenza che incontrano in queste settimane artisti e attivisti, gente normale e liberi professionisti. Questa "lezione" del virus non può sfuggirci e non deve lasciarci storditi e attoniti, supini al rifiuto a ragionare in nome di una causa superiore che si chiama "salute pubblica". E' chiaro che abbiamo dovuto sospendere le nostre attività e prendere atto che la condivisione di spazi e di idee, che è stata la nostra forza in questi anni di resistenza, dovrà svolgersi in modalità molto limitate e controllate per un lungo periodo, ma è anche vero che la pandemia ci ha offerto una visione della nostra società globale come nessuno avrebbe mai pensato di avere in tutta la propria vita e questo val bene un Festival che parla di Diritti Umani. Sarà quindi inevitabile che l'esperienza maturata in "Virus e diritti" e nelle 28 interviste diffuse, costituirà l'asse portante della XII edizione del Festival del Cinema dei Diritti Umani di Napoli 2020 che si svolgerà nella seconda metà del prossimo novembre. Il nostro Festival sarà una lunga riflessione, un antidoto per le nostre coscienze sopite dall'isolamento. Sarà un Festival "eccezionale" perché irripetibile sarà la cornice in cui si svolgerà anche se dovremo adattarci ad ascoltare, con i ritardi delle linee di trasmissione remota, le opinioni dei nostri amici e provare a dialogare con gli ospiti in modo da rendere efficiente questo "dialogo a distanza", che non potrà sostituire la fisicità delle emozioni e della partecipazione in platea. Sappiamo però che le difficoltà che incontreremo nel programmare le proiezioni in streaming o in differita, saranno bene accette ai nostri registi, quasi tutti autoproduttori e combattenti, abituati al lavoro duro del nostro Festival e alla proiezione delle loro opere nei contesti più difficili, perché il nostro "cinema dalle gambe lunghe" è nato per rivolgersi a quelle categorie sociali che vivono il rischio degli abusi e chiedono al cinema di dar voce al loro disagio. Dal 15 al 30 novembre proveremo a raccontare come siamo cambiati in poche settimane e come invece sono rimaste invariate alcune battaglie di liberazione e di democrazia che alcuni popoli e tanti gruppi sociali combattono senza sosta nelle loro terre. Lo faremo perché il nostro cervello non smetta mai di ragionare su quello che accade attorno a noi, a dispetto dell'"andrà tutto bene" e di altri hashtag che vogliono farci credere che la libertà sia un dono o una necessità ineludibile e invece essa resta il frutto di una lotta lunga quanto la vita, virus o non virus.



Arrivederci a novembre e occhio al web www.cinenapolidiritti.it per le tappe intermedie.

*Maurizio Del Bufalo*

**Diari di Cineclub** media partner

# Nella città l'inferno (1959) di R. Castellani

## L'instabile equilibrio fra il sogno e la realtà

Demetrio Nunnari

Roma; le "Mantellate". L'inchiostro sui palmi volti al cielo s'imprime sull'intonsa facciata di un registro. Furto con scasso. Ma Lina (Giulietta Masina), fantesca di ricchi signori, è innocente. Una sera che i padroni sono fuori Adone viene a casa. Poi, si va a vedere *Via col vento*. Di ritorno lui non l'accompagna, che deve andare ad approntar le nozze. Ma la casa è svaligiata, e i ladri sono entrati con le chiavi. Sotto torchio, per pudore Lina tace del moroso, e viene messa dentro. Stringe amicizia con Egle (Anna Magnani), esuberante recidiva che vorrebbe venire più spesso in galera, vista l'uggia per le tirate lunghe. È lei che apre gli occhi alla servetta: Adone è un dritto, e *Via col vento* dura quattro ore. È un trucco. Bisogna cercarlo, e che sappia; che con uno come lui sarà lei a farci i soldi. Alla messa del mattino, si affida l'ambasciata a un gancio; una che esce tra poco. Ed è una levataccia; da tempo, ormai, Egle dorme di giorno e folleggia di notte. Frattanto, dalla finestrella del bagno Marietta segue, da uno specchio, un giovanotto di là dalla strada. Non sa chi sia, ma sente già sbocciar l'amore. Con Egle fanno a gara a chiamarlo fin quando si volta. Si chiama Piero (Renato Salvatori). Lina torna invece dal giudice. Chi ha fatto il colpo è un certo Antonio Zampi (Alberto Sordi), in "arte" Adone. Un farabutto; adescatore di donne a servizio e topo d'appartamenti. Zampi scaglia sulla poverina accuse infami. Lo seduce, poi escogita il piano e lo ricatta: dopo la galera, le tocca metà del malloppo. Lina, impietrita, non cede; non vuole e non può far la spia.

Tempo dopo, tra Egle e Marietta è una lite furibonda. Per la giovane, l'altra è gelosa di Piero e vorrebbe che tutti vivessero in quel marcio. Ma non lei, che ha un avvenire davanti. Volano ceffoni. Per sottrarsi all'isolamento Egle si offre di andare al lavatoio di *corvée*. Un vento gelido di morte sferza il cortile, e s'avvicina una reclusa che al fiume ha annegato la sua bimba. Inizia, pacata, il racconto dell'orrore, ma poi vede un riflesso tra le acque della vasca e ci si tuffa. E si accanisce su Egle, che a stento salva entrambe. La donna è di tempra forte, ma stavolta è scossa davvero. Di contro, Marietta riceve una lettera da Piero che ha saputo, e fra lei ed Egle torna il sereno. Riappare anche Lina, che era stata scarcerata; ma è un'altra persona. Persa l'aria docile d'un tempo, civettuola saluta le altre come fosse ad una festa liceale. Adesso fa la "vita", veste di fino ed è piena di grana, e per merito di Egle. Ma quella non ci sta: Lina è così perché le piace, perché è marcia dentro. Altri schiaffoni. Dei giornalisti son lì per un servizio, e Marietta ha un faccino fotogenico. Ma Egle la pantera s'avvinghia alle sbarre. Niente foto. La ragazza esce, si sposa, e lì non torna più! Nato da un soggetto di Isa Mari, il film ha una gestazione complessa. Ancorato al neorealismo, ne tradisce in parte i modi espressivi accostando ad attrici dilettanti nomi noti. Anche il De Santis, qualche anno prima, fa lo stesso in *Roma ore 11* (**Diari di Cineclub** n. 82). Il prodotto filmico – pur momento di evasione – non sfugge all'utile. È un impiego di energie, ed esige un ritorno economico. Così, è proprio Giulietta Masina a volere al suo fianco la Magnani. Due "Oscar" nel cast sono certo un vantaggio, ma le dive fanno i capricci e l'idillio si tramuta in una faida. Indoli troppo diverse, con Anna che dispensa, torreggiante, commenti al vetriolo sullo stile misurato della collega. *Nella città l'inferno* mette quasi in sordina il taglio da pezzo d'inchiesta - sullo stato del sistema carcerario – e si volge in agone drammatico fra talenti di prima grandezza. Il cenno a *Roma ore 11* non è peregrino. Nel cuore di entrambi vi son solo donne, e sullo sfondo un dopoguerra svilito da fame e miseria. Donne, però, che non rinunciano a sognare. Come Egle, che riposa di giorno e impazza dall'imbrunire all'alba, quando tutte son rapite da Morfeo. È il suo modo di offuscare la coscienza, negare la realtà. A tarda notte, con le ombre che in cella sfumano i contorni, finge di prendere un caffè a via Veneto, col ponentino che le accarezza il viso. Virate al surreale per nulla infrequenti nel film, che leniscono la pena detentiva con un velo di poesia. Lina, anima candida illusa dell'innocenza di Adone, si scopre donna da trivio appena desta dal suo torpore. La poesia salva la vita. Marietta vuol scrivere al suo Piero che ha sbagliato ed è rosa dal rimorso, ma non riesce. Le compagne di sventura le si stringono attorno e chiedono alla Luisa, che ha fatto le scuole. Poche righe bastano affinché dica quel che prova; e magari lui la sposa e ne vien fuori un romanzo senza fine. In uno dei passi più toccanti dell'intera vicenda riemerge il valore salvifico del verbo. La parola è possesso; mai si potrà dare un nome a ciò che non si ha. E poi, l'infelice che in cortile s'accosta ad Egle intenta al risciacquo. Scorge fra i panni un brillio, e le par di vedere le vesti della sua adorata bambina. E cede al delirio. È lì che Egle realizza quanto sia ingiusta la vita. Il buio e i claustrofobici antri delle "Mantellate" sono metafora di ciò che è in noi, e la prigionia del corpo lo è pure dell'anima. Fortuna che per Marietta è finita.

*Demetrio Nunnari*

# Moviementu – Rete Cinema Sardegna si rinnova

## Libera associazione di registi, maestranze, sceneggiatori, produttori, attori ed esercenti cinematografici operanti in Sardegna

Enrico Pau

Moviementu Rete Cinema Sardegna nasce nell'agosto del 2013 dall'iniziativa di un gruppo fondatore di più di sessanta operatori del settore che hanno costituito l'associazione per mettere in contatto tutte queste figure e favorire il confronto e la collaborazione fra loro, dotandole di un "Luogo" di confronto e di azione per lo sviluppo del proprio settore lavorativo e per influire in modo propositivo sulle politiche di settore.

Moviementu considera quella del cinema e dell'audiovisivo una vera e propria filiera che comprende:

Gli autori (e quindi registi, film-makers e video-maker, sceneggiatori); I ruoli tecnico artistici delle troupe (e quindi aiuto registi, direttori della fotografia, scenografi, costumisti, truccatori ecc.); I lavoratori e le maestranze e i ruoli prettamente tecnici dei set cinematografici (e quindi addetti alla produzione, elettricisti, macchinisti, costruttori, attrezzisti, ecc.); Gli attori; Gli animatori; I montatori e gli operatori della post produzione e degli effetti speciali; I compositori cinematografici; I produttori; I distributori; Gli esercenti; Gli organizzatori di festival, premi e rassegne cinematografiche; Gli operatori dell'educazione al linguaggio cinematografico e della formazione in campo cinematografico e a tutti i livelli, da quella infantile a quella universitaria; Gli studenti di cinema; I cittadini, ovvero coloro che credono nel cinema come importante componente per la crescita culturale, economica e sociale della Sardegna e per tale motivo sostengono l'associazione come appunto **Diari di Cineclub**.

L'Assemblea dei soci svoltasi il 10 maggio scorso su piattaforma Zoom per la particolare circostanza delle restrizioni dovute al Covid-19, ha eletto il nuovo **#direttivo** dell'associazione:

- Presidente: Enrico Pau (autore e regista);
- Vicepresidente: Roberta Aloisio (reparto produzione);
- Tesoriere: Simone Contu (location manager);
- Segreteria: Giulia Camba (fotografa e filmmaker);
- Marco Benoni (produttore Artevideo);
- Marco Antonio Pani (autore e regista);
- Valentina Corona (reparto produzione).

E' stato inoltre costituito un Gruppo di Supporto così composto:

Alberto Diana, Enrico Pitzianti, Valentina Spanu, Alberta Raccis, Silvio Farina, Manuela Pala, Alessandro Fanari, Maria Grazia Perria, Daniele Raggiorni, Fabio Marceddu, Fausto Siddi, Simone Murru, Francesco Piras.

Il neo presidente ha rilasciato la seguente dichiarazione:

La nomina del nuovo direttivo della nostra associazione arriva in un momento drammatico in cui tutto quello che avevamo conosciuto è cambiato in pochi giorni. Anche il nostro mondo, quello del cinema è in sofferenza. Tutto si è fermato, tutto è rimandato a un futuro incerto. La nostra gente è senza lavoro, i progetti sono sospesi, l'universo creativo di chi racconta storie per il cinema in questo momento rimane chiuso dentro i confini angusti delle nostre case. Il nostro senza volerlo sarà un direttivo di "guerra" e tante sono le emergenze che dovremo affrontare. A ben pensarci però questo clima fa parte della natura della nostra associazione che è nata anni fa in un periodo di emergenza, quando la legge cinema regionale esisteva solo sulla carta, non aveva un fondo economico adeguato e godeva di scarso interesse da parte delle istituzioni. Allora la nostra battaglia fu dura, tenace, come la difesa del diritto a raccontare le nostre storie, del diritto all'esistenza di un'industria creativa, quell'industria sostenibile che in questi anni nei quali la legge è stata finalmente sostenuta in modo adeguato, ha visto crescere una filiera importante capace di creare occasioni di lavoro per tante persone, lasciando tracce di economia viva sul territorio della nostra isola. Eccoci qui quindi con una nuova energia che dovremo usare in tempo reale, non c'è neanche il tempo di insediarsi, c'è da rispondere subito alle tante domande che in questi giorni caotici e tristi molti si fanno sul futuro. Sarà un anno intenso quello di questo direttivo dove sarà necessario tenere vivo quel dialogo con le istituzioni che non è mai venuto meno fin dalla nascita di Moviementu. È nella nostra natura quella di avere un'anima forte e guerriera e insieme dialogante e aperta. Sarà necessario tenere vivi tutti i canali di comunicazione non solo quelli istituzionali, ma anche con le tante anime del nostro mondo che è ormai una costellazione vasta di registi, produttori, associazioni, con tutti loro in questa fase sarà necessario muoversi e coordinarsi unendo le forze per saper dare una risposta forte a questa emergenza, alla richiesta di interventi diretti che aiutino il nostro settore ad affrontare la crisi, ad uscirne il più in fretta possibile. Come insegnava Vittorio Foa nelle sue memorie, legate alla sua giovinezza trascorsa nelle carceri fasciste, i momenti difficili devono sempre trasformarsi in opportunità. È con questo spirito che questo direttivo inizia il suo lavoro.

*Enrico Pau*

*Presidente di Moviementu - Rete Cinema Sardegna*

*Vive e lavora a Cagliari, ha insegnato nelle scuole superiori e all'Università, è regista di cinema e cronista teatrale. Ha diretto La Volpe e l'Ape, Pesi Leggeri, Jimmy della Collina, L'Accabadora, L'Ultimo Miracolo, Gabriel. I suoi film hanno partecipato fra gli altri ai festival di Locarno, Venezia, Clermont Ferrand, Giffoni, Angers, Karlovy Vary, Palm Springs,, Bobbio, Annecy, Ajaccio, Shanghai, Cape Town, ricevendo premi e segnalazioni.*

Tanti auguri di buon lavoro da parte di **Diari di Cinelub**

www.moviementu.it

cineforum
Rivista di cultura cinematografica edita da
fic Federazione Italiana Cineforum

# Cineforum costretta a fermarsi

Cineforum è costretta a sospendere temporaneamente la pubblicazione, ma resta in contatto con tutti i suoi abbonati e lettori attraverso un nuovo strumento: la newsletter quindicinale "Cineforum 15 days" - contenuti e proposte cinefile à la carte… ma online!.
Per chi volesse registrarsi e ricevere la newsletter, può farlo qui http://www.cineforum.it/

## Editoriale

Adriano Piccardi

L'uscita della rivista *Cineforum* nel formato cartaceo è momentaneamente sospesa. All'origine vi sono i problemi economici causati dall'enorme ritardo dell'annuale contributo che il Ministero assegna alle Associazioni nazionali di cultura cinematografica ufficialmente riconosciute. Non abbiamo ancora ricevuto quello relativo al 2019 e questa sottrazione di risorse non ci permette oggi di pagare chi materialmente lavora alla pubblicazione e alla distribuzione della rivista (studio grafico, tipografia, confezionamento, spedizione). Una situazione, questa, che blocca l'attività complessiva della Federazione Italiana Cineforum, che investe nella pubblicazione della rivista una parte importantissima del proprio budget.

Purtroppo non è sufficiente la fedeltà dei nostri abbonati e dei lettori che comprano la rivista in libreria a garantirne economicamente la sopravvivenza. Da alcuni anni si è aggiunto alla rivista cartacea il sito online *cineforum.it*, che offre rispetto alla prima materiali critici differenti. Cartaceo e digitale costituiscono due modalità diverse ma complementari di essere *Cineforum*. Anche mantenere attivo un sito online costa. Per tenere vivo e ricco il sito è necessario il lavoro di un gruppo redazionale, che a sua volta si trova in grave difficoltà a causa della situazione prima descritta.

All'emergenza finanziaria si è aggiunta in questo recentissimo scorcio di anno quella provocata dalla pandemia, con i suoi riflessi catastrofici sull'apertura delle sale, sull'uscita dei nuovi film, sullo svolgimento di manifestazioni e festival dai più piccoli ai più importanti. Negli ultimi due mesi abbiamo assistito a una riconversione dell'offerta e del consumo di cinema tramite la pervasività dei canali offerti dal web, in grado di stimolare nuovi progetti e forme di collegamento tra distribuzione e spettatori.

In questo mutamento dell'ambiente massmediale, le cui prospettive per molti aspetti potrebbero offrire sorprese "a cascata" fino a due mesi fa difficilmente ipotizzabili a breve, noi di *Cineforum* vogliamo però inserirci rilanciando e rinnovando l'articolazione della nostra proposta critica. Vogliamo trasformare i problemi da cui siamo circondati in opportunità per costruire una nuova offerta editoriale da presentare a chi con affetto e fiducia ci segue: un'offerta che miri a integrare fattivamente l'ambiente digitale con quello cartaceo, realizzando davvero quelle intenzioni che erano qualche anno fa alla base dell'apertura del nostro sito.

Si tratta di un progetto ambizioso che va definito nei dettagli con la dovuta attenzione. Per questo abbiamo deciso di utilizzare la sospensione forzata delle uscite della rivista continuando a lavorare per voi. Per costruire nel migliore dei modi questa nuova proposta critica, esplorando ulteriormente il percorso che abbiamo intrapreso, in continuità con lo spirito di ricerca che ha caratterizzato tutta la storia della rivista.

Per mantenere però saldo il legame tra *Cineforum*, i suoi lettori abituali e tutti coloro che sono interessati alla sua attività, usciremo nel frattempo con una newsletter di periodicità quindicinale, nella quale offriremo aggiornamenti sulla situazione, la nostra e quella complessiva, ma anche materiali, "chicche" e assaggi prelevati dallo sterminato archivio – cartaceo e online – della rivista, da leggere o rileggere.

Vi troverete, a partire da questo primo numero, anche un questionario da compilare online: uno strumento per noi importantissimo al fine di ottenere le informazioni necessarie a costruire la nuova rivista e il nuovo sito nel modo più rispondente alle vostre aspettative. State sintonizzati. A presto.

*Adriano Piccardi*

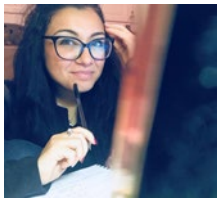
fic Federazione Italiana Cineforum

Cineforum è una associazione a carattere culturale che si propone la promozione, la diffusione e la valorizzazione della cultura cinematografica e audiovisiva attraverso proiezioni di film, dibattiti, pubblicazioni e altre iniziative analoghe, esercita ogni altra attività endifdistribuzione e di produzione con particolare attenzione all'uso delle nuove tecnologie.

Federazione Italiana Cineforum
Via Pignolo 123, 24121 Bergamo
Tel. +39 370 36 259 36
www.cineforum.it/
info@cineforum.it

*Alla scoperta del viaggio dantesco #7*

# Conosciamo la Divina Commedia: canto II, Inferno verso il settecentenario di Dante


Martina Michelangeli

*L'Inferno* è la prima delle tre Cantiche che compongono l'Opera Magna di Dante Alighieri. Dante ha iniziato il suo viaggio, e quello dell'anima di tutti gli uomini, trovandosi nella selva oscura nella notte del 7 aprile, giovedì santo, e l'alba dell'8 aprile, il venerdì santo, dell'anno 1300. Nel secondo canto dell'*Inferno* siamo nel giorno dell'8 aprile, e nello specifico verso il tramonto. Il tempo del giorno è indicato da Dante dal primo verso del canto:

Lo giorno se n'andava, e l'aere bruno
toglieva li animai che sono in terra
da le fatiche loro; e io sol uno

m'apparecchiava a sostener la guerra
sì del cammino e sì de la pietate,
che ritrarrà la mente che non erra.
vv. 1-6

William Blake "Canto II"

Dante, unico uomo vivente, si prepara a svolgere il pericoloso cammino nel regno delle anime dannate negli Inferi. I versi sopra citati indicano la sensazione della fine della giornata, cioè nel momento in cui l'arrivo della notte toglie dal lavoro gli uomini, allontanandoli dalla fatica del giorno; nello stesso momento invece Dante è il solo pronto a disporsi per affrontare questa battaglia fisica e mentale del nuovo cammino che lo attende. In questo canto appare la prima invocazione da parte di Dante/Poeta alle Muse, divinità indicate come l'ideale supremo dell'Arte. L'invocazione è per Dante una richiesta d'aiuto, affinché le Muse possano assisterlo nel controllare la sua mente, quando vedrà qualcosa di eccezionale, per essere in grado di raccontarlo nella sua poesia:

O muse, o alto ingegno, or m'aiutate;
o mente che scrivesti ciò che'io vidi,
qui si parrà la tua nobilitate.
vv. 7-9

Da uomo Dante è preoccupato per l'importanza della missione che deve compiere e che ancora non intende completamente. Per questo il Pellegrino si rivolge a Virgilio, in quanto guida e maestro, per sciogliere dei dubbi che si celano nella sua mente, e per essere rassicurato da colui che lo accompagna sui pericoli nel compiere un viaggio insolito, intrapreso precedentemente solo da uomini eccezionali:

Ma io, perché venirvi? O chi'l concede?
Io non Enea, io non Paulo sono;
me degno a ciò né io né altri 'l crede.
vv. 31-33

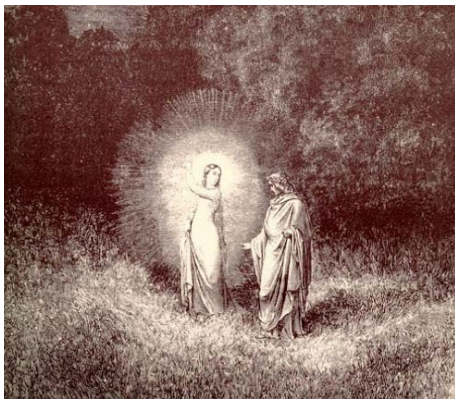
I due grandi personaggi citati da Dante, Enea e San Paolo, sono il massimo esempio di uomini che perseguivano uno scopo superiore: una missione politica per Enea e una religiosa per Paolo di Tarso. Dante comprende l'importanza della sua missione, ma teme di non esserne all'altezza, perciò è fondamentale il ruolo di Virgilio come guida e maestro, il quale deve essere chiaro con Dante per spiegargli l'eccezionalità del viaggio da compiere:

Da questa tema acciò che tu ti solve,
dirotti perch'io venni e quel ch'io 'ntesi
nel primo punto che di te mi dolve.
vv. 49- 51

Mentre Virgilio si trovava nel Limbo, il primo cerchio del Regno del Male, giunse a pregarlo Beatrice, la donna tanto amata in vita da Dante. Virgilio la descrive "beata e bella", rimanendo colpito dalla sua dolce preghiera:

Io era tra color che son sospesi,
e donna mi chiamò beata e bella
Tal che di comandare io la richiesi.
Lucevan li occhi suoi più che la stella;
e cominciommi a dir soave e piana
con angelica voce in sua favella.
vv. 52-57

Beatrice è mossa da un amore timoroso per la sorte di Dante, perso nella selva oscura nel momento in cui lei parla con Virgilio: la donna angelicata chiede al saggio poeta antico di porle i suoi servigi e la sua capacità del parlare onesto (cioè alto, inteso nel genere della poesia) per salvare il pellegrino Dante dalla morte. Virgilio, per essere sicuro che Dante abbia la forza necessaria per affrontare il viaggio, rivela che non è solo Beatrice a preoccuparsi del suo nuovo cammino, ma anche altre due donne:


Gustavo Dorè

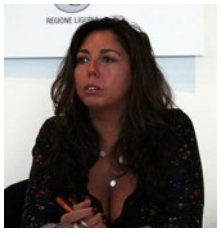
Donna è gentil nel ciel che si compiange,
di questo 'mpedimento ov'io ti mando,
sì che duro giudicio lò su frange.

Questa chiese Lucia in suo dimando
e disse: - Or ha bisogno il tuo fedele
di te, e io a te lo raccomando".
vv- 94-99

La Vergine Maria e Santa Lucia, cui Dante era devoto fedele in seguito a una malattia agli occhi, avevano persuaso Beatrice a soccorrere Dante, che l'aveva tanto amata durante la sua vita terrena. Dante, al pronunciare i nomi di queste "tre donne benedette" dal suo maestro si sente pronto e la sua volontà di procedere nel cammino è forte. Appena Virgilio si mosse Dante lo seguì, iniziando così veramente il suo famoso cammino.

*Martina Michelangeli*

# Che ne sarà dei nostri Festival?


Tiziana Voarino

Naturalmente che ne sarà di noi, in primis! Si naviga a vista, stropicciati tra divieti, rischi, incertezze, fake news, imposizioni non sempre chiare, esigenze di reinventarsi. Persino gli orizzonti visivi paiono sfocarsi nella miriade di input che ci colpiscono e sommergono quotidianamente. Erano già flebili creature, i Festival. L'industria della cultura, o quella che dovrebbe essere tale, nonostante la vastità e l'inestimabilità del patrimonio culturale italiano, già dava chiari segni di pallore ed i piccoli e medi festival già necessitavano di consistenti ed estremi sforzi per "resistere". Le rassegne ad alto budget tipo Giffoni, Spoleto, Taormina, Venezia, Cannes navigavano in acque più sicure. Ora, il "satanasso" Covid, e l'emergenza derivata hanno messo in crisi le modalità di fruizione di qualsiasi tipo di spettacolo. Anche per loro, i tempi sono difficili ed imprevedibili. Basti pensare che "Le Cirque du soleil", per fare un esempio - sappiamo che enorme macchina creativa internazionale fosse - ha licenziato il 95% dei dipendenti, quasi cinquemila nel mondo. Solo per far intendere la portata del disastro per tutto quanto è spettacolo e visione, nelle sale e all'aperto. La domanda, quindi, sorge spontanea. Che ne sarà dei nostri Festival? Il Festival International du Film di Cannes, avrebbe dovuto svolgersi in maggio. E' saltato. Si fermò solamente durante la seconda guerra mondiale e nel '68, coinvolto nel "maggio del 68" dalle turbolente manifestazioni. Forse, si accorderà per spazi negli altri grandi festival internazionali di cinema. Per saperne di più sulla Mostra del Cinema di Venezia ho seguito le interviste di Baba Richerme e Antonio D'Olivo al Presidente della Biennale e al direttore Barbera per "In Prima Fila -Tutto quanto fa spettacolo e cultura", il settimanale di approfondimento culturale di Radio Radio1. Per il neo presidente della Biennale Roberto Cicutto la Biennale si potrà svolgere seguendo le norme che saranno imposte dal governo. La Biennale di Architettura slitterà al 2021. La Mostra del Cinema il 2 settembre, del Teatro dal 14 settembre, della Musica dal 25 settembre e della Danza dal 13 ottobre. Sicuramente dovranno rimodulare un minore afflusso di pubblico ed entrare nell'ottica di avere meno spettatori stranieri. La Mostra del Cinema di Venezia sarà un banco di prova dal punto di vista organizzativo. Intanto, ci si deve portare avanti per essere pronti ad adeguarsi non appena arriveranno le direttive e le norme da attuare. Alberto Barbera, direttore della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, per esattezza la numero 77, conferma che stanno lavorando e selezionando i film. Sarà un Festival tutto da inventare. Non crede alla possibilità di un'edizione on line, è fondamentale essere in un luogo fisico con produttori, registri, attori e fruitori. Oltretutto, i film che avrebbero dovuto essere presentati a Venezia non hanno finito le riprese e si sono arrestati. Si andrà incontro a un naturale scivolamento in avanti di quelli che avrebbero dovuto andare a Cannes. Barbera riflette anche su come cambierà la fruizione dei film "ci ritroveremo a coesistere con altri modi di fruizione come lo streaming, le piattaforme saranno sempre più utilizzate, ma senza cancellare l'esperienza della sala cinematografica. Il cinema non scomparirà". Per contestualizzare le informazioni contenute in questo articolo, è stato scritto il 15 maggio. La dead line per le indicazioni precise da applicare alla Mostra del Cinema dovrebbe essere quella di fine di maggio, inizio giugno. I grandi Festival, che possono vantare consistenti budget economici, in un modo o nell'altro riusciranno ad adeguarsi. Ma che ne sarà dei nostri Festival, quelli che sono sopravvissuti fino ad ora grazie all'abnegazione ed ai sacrifici degli organizzatori? Dove troveranno i fondi per mantenerli in vita e per riproporli eventualmente in maniera differente? Chi penserà a loro se non troveranno più chi li ha sostenuti fino ad oggi, se gli sponsor scapperanno presi dai loro problemi, se le fondazioni e gli organi di sostegno, quei pochi enti che ancora stanziavano, decideranno di deviare i contributi a loro destinati a situazioni ancora più gravi, come quelle che arriveranno dal sociale? Hanno cancellato le edizioni che avrebbero dovuto tenersi a marzo, aprile, maggio 2020. Hanno cercato di tenere vivi i rapporti con gli appassionati sui canali social condividendo contenuti, intrattenendo con interviste, performance on line, mettendo a disposizione i materiali raccolti negli anni. I Festival non sono solo "una festa", e quasi mai per chi ne è responsabile. Sono "creature", ciascuno è una piccola impresa ed ha una sua economia. Sono in molti a produrre e a lavorare con i Festival, con i progetti culturali, con le rassegne. Diventeranno disoccupati della cultura? Come per la restante fetta di operatori del settore? Chi penserà ad essi? Anche le associazioni culturali su cui fonda una parte rilevante della proposta culturale italiana spariranno. Getteremo via tutto? Chi salverà i nostri Festival?

*Tiziana Voarino*

** E' uscito in questi giorni, sul sito della Direzione Generale Cinema, il tanto atteso bando concessione contributi ad attività e iniziative di promozione cinematografica e audiovisiva, per uno stanziamento complessivo di 8,1 milioni di euro. Scadenza 17 giugno: https://urly.it/36jc0*

Riprende la vita sociale e culturale

*Dal 15 giugno «riaprono» cinema, teatri. Sempre con adeguati protocolli di sicurezza. Ogni regione può introdurre misure ampliative o restrittive in maniera autonoma. Ma resta una «clausola di salvaguardia dello Stato», che in caso di risalita della curva epidemiologica «può intervenire». Lo ha detto il presidente del Consiglio Giuseppe Conte in conferenza stampa, spiegando i contenuti del decreto legge approvato nella notte di venerdì 15 maggio dal Consiglio dei ministri e del Dpcm abbinato*

*Festival*

# L'International Fest Roma Film Corto dà vita a Cinema e Società School

## Una rinnovata progettualità nella direzione di uno nuovo spazio di formazione

Roberto Petrocchi

L'attuale situazione d'emergenza e quanto sta determinando in termini economici lavorativi, forzate abitudini di vita, mi trova a ricordare su queste pagine l'appuntamento del XII International Fest Roma Film Corto - Independent Cinema www.romafilmcorto.it con un sentimento bifronte ed il pensiero rivolto a coloro, amici e colleghi, che non hanno mai smesso di colmare il vuoto di coraggio, troppe volte prevalente, nel nostro cinema. Da una parte, c'è una profonda preoccupazione, la consapevolezza che occorra confidare nella più piena unità d'intenti: delle istituzioni e chi opera nel settore, a partire dai rappresentanti di un "artigianato d'elite", tecnici e maestranze, vero asse portante nel cinema, nel teatro e le altre espressioni artistiche; dei produttori/finanziatori - ammesso che ancora ve ne siano - ed i Creativi; dello spettatore e l'Autore, di quest'ultimo e la critica militante (antidoto a quella "virtualità di pensiero", figlia della globalizzazione/distorsione culturale del web), in termini di reciproco apporto ad un Progetto culturale che sia alto e popolare, al contempo. Dall'altra, sono investito da uno stimolo nuovo, la rinnovata motivazione personale a continuare a battermi per il primato delle Idee, la benefica "contagiosità" dello studio e la conoscenza. Perché lo spirito di ricostruzione più incrollabile nasce sempre da una "crisi" - come suggerisce la sua etimologia: *krísis*, scelta, decisione -, che è occasione di rinnovamento. L'opportunità per un "ripensamento della volontà", l'incentivazione del Cinema e della fruizione culturale, iniziando dalla scuola e tra i giovani, attraverso l'utilizzo virtuoso della multimedialità. Trovo di grande interesse, in tal senso, l'idea nata da un noto gestore telefonico di un "Risorgimento Italia" con la funzione di portare nelle case, le scuole, i posti di lavoro, un digitale finalmente inclusivo e senza confini; un programma di divulgazione/educazione ed intrattenimento, con il prezioso contributo di Maestri ed esperti. Un progetto che può gettare le basi di un articolato veicolo di visibilità dell'audiovisivo, nuove e mirate strategie di marketing. E, tuttavia, se il cinema oltre il buio della sala va letto come rivisitazione della visione collettiva, ritengo che si debba (ri)pensare ad un spazio privilegiato, riservato al cinema d'Impegno e non omologato che veda in parallelo: fruizione multimediale e luogo della tradizione e della storia. Penso ad un circuito di distribuzione/proiezione alternativo, organico e permanente (cinecircoli, biblioteche, centri culturali, scuole e università, aree all'interno di stazioni e aeroporti, spazi all'aperto e non) che promuova il cinema italiano e risponda ad una domanda di qualità non più relegabile alla nicchia. E' il medesimo spirito che ci ha indotto a non tradire, nonostante le difficoltà del momento, le aspettative di chi ha sposato da subito il Progetto Roma Film Corto; ci ha spinto ad esserci ancora, con una visione, se possibile, più aperta e trasversale: attraverso una collaborazione strategica con i Festival appartenenti al circuito City Fest, nato in collaborazione con Cna Cinema ed Audiovisivi ed il contributo della Fondazione Cinema per Roma. Rassegne tra le più qualificate della capitale, accomunate da una proposta all'insegna della qualità e contaminazione culturale. Mi piace sottolineare, in particolare il progetto "Fuori Norma" di Adriano Aprà, dedicato al cinema italiano sperimentale, audacemente indipendente e nella direzione di un'autentica "democratizzazione espressiva". Aspirazione, come anzidetto, del sottoscritto e dei colleghi che hanno condiviso la continuità e rafforzata progettualità del Festival, a cui ha fatto seguito l'istituzione della scuola di formazione cinematografica - ma prima: culturale ed intellettuale - della quale "**Diari di Cineclub**" è media partner: lo "spazio blog" della Scuola presenterà, di volta in volta, una selezione di articoli e documenti della Rivista. Un itinerario di conoscenza che sarà preceduto da corsi online gratuiti, rivolti in particolare a studenti di scuola media superiore e università. Il proposito di dare vita ad un'Agorà culturale, a un luogo d'incontro ed aggregazione, umano, culturale, artistico, è solo rimandato. Con una certezza: noi ci saremo, e lo faremo con la passione ed il trasporto, propri della nostra storia.

CINEMA E SOCIETÀ school

RFC
International Fest
ROMA FILM CORTO
Independent Cinema

*Roberto Petrocchi*

www.cinemaesocietaschool.it
www.romafilmcorto.it/

**Diari di Cineclub** media partner

Diari di Cineclub Radio

# Ascolta i programmi in podcast DdCR | Diari di Cineclub Radio

I nostri ultimi programmi trasmessi: www.cineclubroma.it/diari-di-cineclub-roma/diari-di-cineclub-radio

I suoni. I pensieri nelle parole (3°). La molteplicità del dire poetico nella parola del come e del quanto nell'opera di Lucio Zinna
https://bit.ly/2X1qmX0 Data | 26.05.2020 Durata | 07:51

Alla scoperta della Divina Commedia, Martina Michelangeli legge Dante | 5° Canto l'Inferno
https://bit.ly/2zngbU1Data | 25.05.2020 Durata | 10:55

Giorgia Bruni legge Pier Paolo Pasolini (IV). Un brano tratto da "La Divina Mimesis" (1975)
https://bit.ly/3d3sP99 Data | 23.05.2020 Durata | 07:46

Daniela Murru legge Gramsci (VI) - lettera di Antonio Gramsci a sua moglie Giulia Scucht. Vienna 21 marzo 1924
https://bit.ly/36wNTT0 Data | 22.05.2020 Durata | 03:34

Alla scoperta della Divina Commedia, Martina Michelangeli legge Dante | 4° Canto l'Inferno
https://bit.ly/3c4E6EX Data | 18.05.2020 Durata 11:07

I suoni. I pensieri nelle parole (2°) Carmen De Stasio: L'incontro nel tempo oltre il tempo con la poesia di Rupert Brooke. Dalla meditazione nella profondità dei versi alla meditazione in struttura di prosa.
https://bit.ly/3bXSvTe Data | 17.05.2020 Durata | 8:36

Magnifica ossessione di Antonio Falcone. Alberto Sordi (I)
https://bit.ly/2TBF0T2 Data | 15.05.2020 Durata | 10:52

Daniela Murru legge Gramsci (V°) - lettera di Antonio Gramsci a sua moglie Giulia Scucht. Vienna, 15 marzo 1924. https://bit.ly/2Z6BTGg Data | 14.05.2020 – Durata 05:59

Giorgia Bruni legge Pier Paolo Pasolini (III). Un brano tratto da "Teorema" (1968)
https://bit.ly/3fQerTk Data |12.05.2020 Durata | 04:46

I suoni. I pensieri nelle parole (I) Carmen De Stasio legge Jacques Prèvert "PIace du Carrousel" pubblicata nella raccolta "Parole" (1948)
https://bit.ly/2YSxGWt Data | 12.05.2020 Durata |01:38

Alla scoperta della Divina Commedia, Martina Michelangeli legge Dante | 3° Canto l'Inferno
https://bit.ly/3cqAXA1 Data | 11.05.2020 Durata | 07:53

Daniela Murru legge Gramsci (IV°) - Lettera dal carcere di Antonio Gramsci alla madre Peppina Marcias il 15 giugno 1931. Carcere di Turi, Bari
https://bit.ly/2SYHUAH Data | 09.05.2020 Durata | 03:18

Giorgia Bruni legge Pier Paolo Pasolini (II). Un brano tratto da "Una Vita Violenta" (1959)
https://bit.ly/3dCfN2b Data | 07.05.2020 Durata | 09:14

10 Alfred Channel - 2° puntata: 10 film con colpo di scena finale che forse non conoscete condotta da Giorgio Campani
https://bit.ly/2YXr7lh Data | 06.05.2020 Durata | 20:56

Alla scoperta della Divina Commedia, Martina Michelangeli legge Dante | 2° Canto l'Inferno
https://bit.ly/3dBAN9m Data | 04.05.2020 Durata | 07:54

Carta dei diritti del pubblico – Tabor, 18 settembre 1987
https://bit.ly/2LrLwXH Data | 02.05.2020 Durata | 07:51

Giorgia Bruni legge Pier Paolo Pasolini (I). Un brano da Ragazzi vita (1955)
https://bit.ly/2Wn8Xbc Data | 29.04.2020 Durata | 07:10

Alla scoperta della Divina Commedia, Martina Michelangeli legge Dante | 1° Canto l'Inferno
https://bit.ly/2WN8a2j Data | 27.04.2020 Durata | 07:40

Daniela Murru legge Gramsci (II°). Vienna 18 gennaio 1924, Antonio Gramsci scrive a sua moglie Giulia Schucht
https://bit.ly/2TooXoI Data | 26.04.2020 Durata | 05:03

Daniela Murru legge Gramsci. Vienna 13 gennaio 1924, Antonio Gramsci scrive a sua moglie Giulia Schucht
https://bit.ly/35QRRW4 Data | 24.04.2020 Durata |03:50

10 Alfred Channel - 1° puntata: 10 film che potete anche ascoltare condotta da Giorgio Campani
https://bit.ly/3fGAax5 Data | 03.04.2020 Durata | 29:17

QL Quaderni Letterari, seconda puntata, la rubrica radiofonica condotta da Maria Rosaria Perilli in podcast su Radio Brada e Diari di Cineclub Radio DdCR
https://bit.ly/2SYLCui Data | 08.02.2020 Durata | 22:13

"Pinocchio" (2019) di Matteo Garrone. Recensione di Paola
https://bit.ly/2Lo7FWW Data | 26.01.2020 Durata | 07:15

Rubrica "Arte e Teatro" a cura di Paola Dei : al Teatro dei Rozzi di Siena con "Il nodo" di Johnna Adams l'11 gennaio 2019.con lo spettacolo che parla di bullismo, di scuola e di famiglia. Con Ambra Angiolini.
https://bit.ly/3dElGMe Data | 25.01.2020 Durata | 06:43

"Jo Jo Rabbit" (2019) di Taika Waititi. Recensione di Maria Rosaria Capozzi
https://bit.ly/2WQuub8 Data | 25.01.2020 Durata | 04:13

"Un giorno di pioggia a New York" (2019) Woody Allen. Recensione di Paola Dei
https://bit.ly/2Lo7ISC Data | 11.01.2020 Durata | 06:20

QL Quaderni Letterari, prima puntata, la rubrica radiofonica condotta da Maria Rosaria Perilli
https://bit.ly/3bkFbbe Data | 11.01.2020 Durata | 26:19

""Sorry we missed you" (2019) di Ken Loach. Recensione di Maria Rosaria Capozzi
https://bit.ly/2Lobfk6 Data | 04.01.2020 Durata | 04:08

"La dea fortuna" (2019) di Ferzan Özpetek. Recensione di Maria Rosaria Capozzi
https://bit.ly/3fIV6nh Data | 03.01.2020 Durata | 02:26

*a cura di Nicola De Carlo*

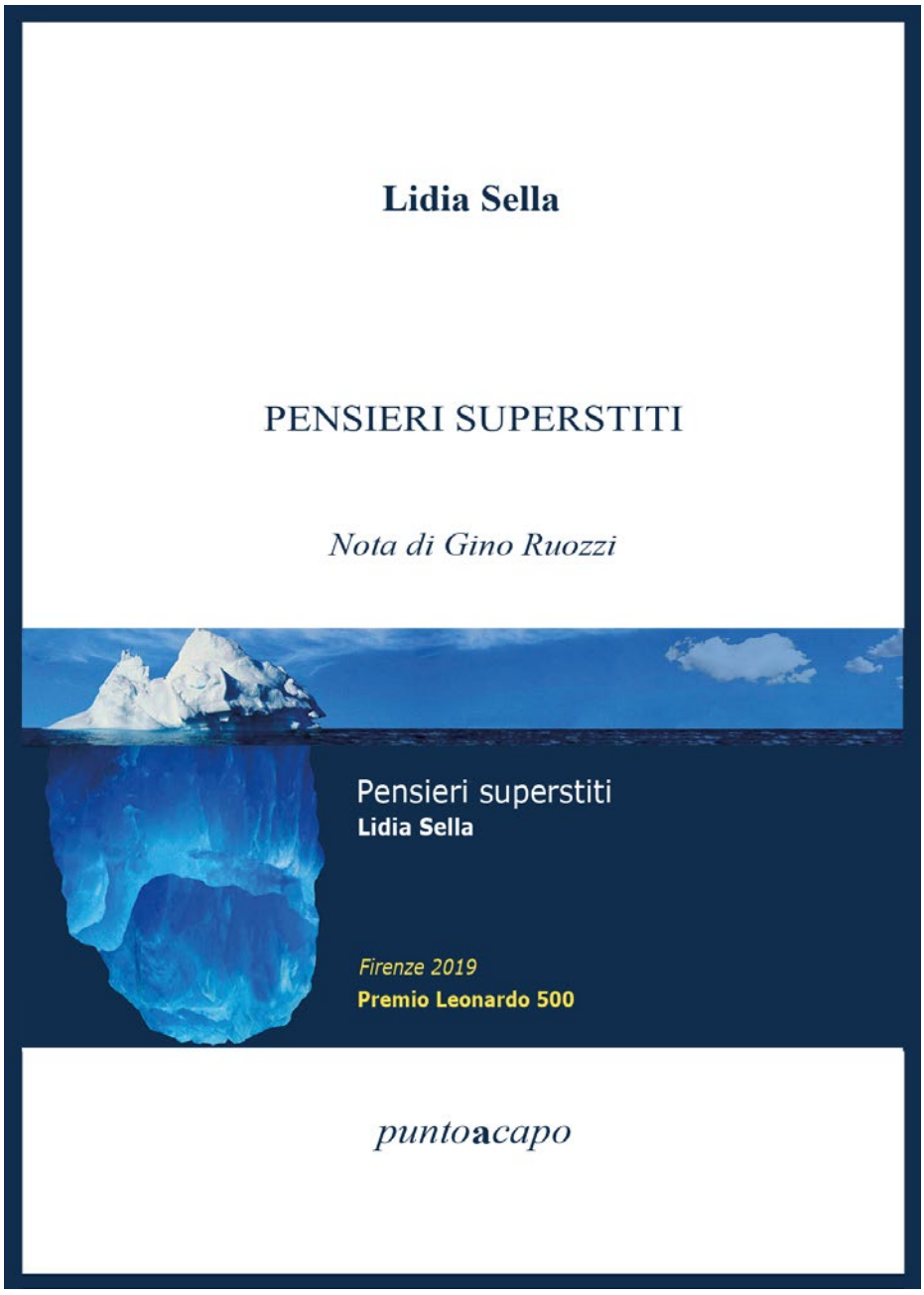
*Volumi proposti*

## Letteratura contemporanea, prosa, poesia, testi teatrali

# Pensieri superstiti

di Lidia Sella

Gli aforismi di Lidia Sella sono fotogrammi della sua interiorità. Ne riflettono la natura complessa, il coraggio e la curiosità intellettuale. Rispecchiano il suo modo di guardare il mondo, e l'essere umano. Esprimono una cifra stilistica incline all'immagine poetica e all'estrema sintesi.
Un'estenuante ricerca del termine più appropriato conduce l'autrice a una scrittura limpida ed evocativa al tempo stesso, utile a cogliere, plasmare, e veicolare, un inedito apparato di intuizioni, concetti, correlazioni.
Questi frammenti dal forte contenuto scientifico e filosofico tradiscono uno sconfinato desiderio di conoscenza. Pongono interrogativi, reclamano risposte, suggeriscono insolite prospettive. E, mentre sondano le emozioni raggrumate nelle cavità di corpo, mente e cuore, aprono a inesplorati spazi di coscienza. Comunicano sete di orizzonti, e di infinito. Veleggiano verso un "oltre" eroico, e metafisico.
Lidia Sella, sempre in conflitto con sé stessa, sedotta tanto dalla logica e dalla concretezza quanto dal sogno dalla fantasia dall'irrazionale, si mostra anche molto lucida, e critica, verso le storture della nostra società. (*Dalla Prefazione*)




*Lidia Sella*
*Pensieri superstiti*
*Nota di Gino Ruozzi*
*puntoacapo Editrice*
*Collana*
*Candide. Collana di aforistica e prosa breve*
*pp. 68, € 12,00*
*ISBN 978-88-6679-223-9*

*a cura di Maria Rosaria Perilli*

---

## QL Quaderni Letterari

I nostri appuntamenti mensili con la rubrica *QL Quaderni Letterari, trasmessa in* podcast su DdCR **Diari di Cineclub** Radio e su Radio Brada, canale **Diari di Cineclub** sono al momento sospesi per lasciare "fuori" il coronavirus. Riprenderanno a fine emergenza. Per chi volesse ascoltare le puntate precedenti, ascolta ora in podcast:

II Parte - Un'attività fondamentale del mondo editoriale: l'editing letterario
- *DdCR* - **Diari di Cineclub** *Radio* | *www.cineclubroma.it/diari-di-cineclub-roma/diari-di-cineclub-radio/94-rddc-diari-di-cineclub-radio/665-ql-quaderni-letterari-seconda-puntata*

- *Radio Brada/Canale* **Diari di Cineclub** | *www.spreaker.com/user/radiobrada/ql2*

I Parte - Professione scrittore: la pubblicazione con le piccole case editrici- *DdCR* - **Diari di Cineclub** *Radio* | *www.cineclubroma.it/.../650-ql-quaderni-letterari-prima-punta...*

- *Radio Brada/Canale* **Diari di Cineclub** | *www.spreaker.com/user/10037984/quadernileterari1*

# E’ uscito Il Ragazzo Selvaggio n. 140 Marzo/Aprile 2020

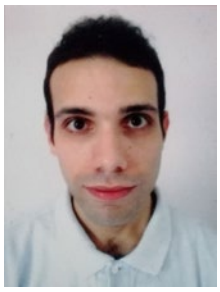
Rivista del Centro Studi Cinematografici, diretta da Maria Gamba. Bimestrale di cinema, televisione e linguaggi multimediali della scuola

SOMMARIO

EDITORIALE
1 Contro l’immagine
*Flavio Vergerio*
PRIMO PIANO
2 Cinema oggi… e domani?
*Massimo Causo*
FILM
4 Alla mia piccola Sama
*Alessandro Leone*
6 Alice e il sindaco
*Flavio Vergerio*
8 I Miserabili
*Marzia Gandolfi*
10 Il lago delle oche selvatiche
*Grazia Paganelli*
12 Memorie di un assassino
*Giuseppe Gariazzo*
TELEVISIONE
14 La casa di carta
*Mattia Nicoletti*
SCHEDARIO
15 Cattive acque
*Francesca Savino*
16 Scherza con i fanti
*Alessandro Leone*
17 Picciridda - Con i piedi nella sabbia
*Carla Delmiglio*
18 L’agnello
*Franco Brega, Tullia Castagnidoli*
19 Il diritto di opporsi
*Alessandra Montesanto*
20 La Gomera - L’isola dei fischi
*Davide Di Giorgio*
21 Volevo nascondermi
*Giancarlo Zappoli*
22 Who’s Romeo
*Alessandro Leone*
23 Gloria Mundi
*Andreina Sirena*
24 Nemici
*Andreina Sirena*
25 Non conosci Papicha
*Luisa Ceretto*
26 Odio l’estate
*Paolo Fossati*
27 La Freccia Azzurra
*Laura Zardi*
FESTIVAL
28 BERLINO / Una Berlinale “des auteurs”
*Massimo Causo, Angela Mastrolonardo*
31 ASSUAN (EGITTO) / Storie di donne ad Assuan
*Massimo Lechi*
PERCORSI/ ESPERIENZE
32 Indomite - Una proposta didattica originale
*Giancarlo Zappoli*
34 Emozioni adolescenti
*Roberto Paganelli, Laura Zardi*
CINEMA E LETTERATURA
38 Il Decameron. Pasolini e Boccaccio
*Andrea Bettinelli*
IN SALA
44 Cléo dalle 5 alle 7
*Flavio Vergerio*
FELLINI 100
48 La strada
*Elio Zenobi*
53 Amarcord
*Stefano Sguinzi*
SCHEDE
59 Monica e il desiderio
*Giulio Fedeli*
RUBRICHE
63 DVD/ Last Action Hero
*Simone Starace*
64 LIBRI / Giorgio Ferroni: documentari, film di genere
e spaghetti western
*Giancarlo Zappoli*
64 LIBRI / Indro Montanelli e il cinema
*Giancarlo Zappoli*

In copertina:
Alla mia piccola Sama
di Edward Watts, Waad Al-Khateab
Siria/Gran Bretagna 2019

# Visione, sentimento ed azione nel cinema e nella realtà virtuale


Giovanni Mazzallo

La formazione dell'identità passa attraverso le esperienze che l'individuo compie nell'arco della sua esistenza, è l'esito di tutto ciò che viene percepito coi sensi. I sensi (in primis la vista, la visione) configurano il vissuto delle esperienze (relativo alla soggettività che lo prova e lo concepisce) e dall'unione continuamente interagente di vissuto esperienziale oggettivo e suo apprendimento soggettivo sorge la storicità del singolo individuo forgiata da tutto ciò che all'individuo è capitato e da tutto ciò che egli ha voluto fare. La volontà dell'agire è figlia del contesto in cui si è collocati, è l'ambiente a determinare chi un dato uomo sarà, come sarà e cosa farà. È una volontà, dunque, fortemente condizionale perché relativa a fattori su cui il soggetto non ha alcun potere e controllo giacché non è il soggetto a poter autodeterminarsi (decidere del formarsi della propria identità, del proprio Sé) ma è la realtà con la sua storia (e il suo spazio-tempo) già assodati ad agire sul soggetto. Se, per assurdo, il soggetto non fosse "agito" dalla realtà, egli sarebbe privo di identità, privo di forma, in stato di piena amorfità; egli può agire sulla realtà solo dopo essere stato da essa determinato, quindi in modo sempre relativo alle condizioni storico-spazio-temporali di partenza a cui si riconducono le variabili genetiche (senza spazio-tempo non vi è l'Essere). La transizione dai sensi che offrono la base per avere le esperienze di vita alla centralità del vissuto di queste stesse avviene tramite il ponte senza il quale la formazione dell'identità non prenderebbe mai avvio, ossia il sentimento (il modo in cui viene interiorizzata, elaborata e concepita l'esperienza, dato da una coscienza debitamente sviluppata). Dal sentimento (che si protrae dall'interazione fra mondo esterno oggettivo e mondo interno soggettivo che lo esperisce nella sua sensorialità) si definisce gradualmente l'Io, costituito dalla catena di pensieri che si sprigiona allorché la soggettività riferisce gli avvenimenti che le capitano (dando loro un significato preciso singolarizzato per ogni individualità) a un Io (il proprio Io) che si relaziona col mondo (anzi, con la sua fetta di mondo, di realtà fisico-storico-sociale) e che si determina in stretta dipendenza con esso (la volontà stessa è dunque un prodotto di questo rapporto di dipendenza determinativa e non può mai essere idealmente assoluta). Dai pensieri (che, dati, dai sentimenti, fondano l'Io) nascono le idee, da pensieri (in cui ovviamente rientrano i traumi, le rimozioni, le repressioni, le affezioni emotive e i ricordi come tempo vissuto trattenuto nella memoria) e idee (ambedue sono l'essenza dell'Io) hanno origine le azioni, il comportamento pratico in cui si riflette l'Io (conscio e subcosciente) del soggetto. Il cinema può riproporre lo stadio primigenio

"L'Atalante" (1934) di Jean Vigo

della *weltanschauung* originaria della soggettività in cui l'Io non è ancora formato perché le sensazioni (l'audiovisivo) e il loro contenuto possono essere scollegati e dilatati nello spazio e nel tempo così da essere ricongiunti in altre forme di connessione possibilmente appartenenti anche ad altre sensazioni aventi rispettivi contenuti (come avviene quando si è ancora molto piccoli, ossia quando la coscienza deve ancora svilupparsi, le capacità mnemoniche sono ancora molto deboli e le esperienze che si compiono in quegli anni del mondo sono di conseguenza frammentarie e, ciononostante, ugualmente decisive per le sor-

"Super Mario"

ti future della soggettività (dell'Io che sarà) in quanto molto del vissuto è trattenuto inconsciamente (volti, suoni, rumori, impressioni, immagini sfuggenti di accadimenti)). Basti pensare al programma televisivo *Fuori orario. Cose (mai) viste*, in cui l'asincronia di fondo che accompagna la presentazione, la descrizione e la proiezione delle pellicole genera associazioni primordiali di pensiero allo stato primitivo (non ancora formatosi) tipiche dell'età della prima infanzia in cui le parole non corrispondono esattamente alle correlate immagini e nelle immagini è depositata la significatività delle esperienze incoscienti che si compiono nei primi anni di vita in cui il soggetto è solo passivo nei confronti del mondo. Crescendo (sviluppandosi la coscienza), le immagini non sono più vissute passivamente, ma divengono fonte e motore di attività (il cinema offre infiniti significati che si dischiudono allo spettatore in conformità alla sua sensibilità) influenzando la sfera del pensiero e dell'idea (quindi anche del comportamento) dell'Io che si forma (o è già formato) in quanto fungenti da esempio mimetico (nel dominio della finzione artistica) di quello che la vita reale è e può essere osservando storie e personaggi paragonabili con se stessi (con la propria storia) che ispirano la propria esistenza e sono il segno del tempo proprio (e del tempo collettivo generazionale) vissuto (immagini di vecchi spot, programmi tv, film e videoclip che in passato hanno costituito (insieme alle esperienze reali) la vita del soggetto e lo ricollegano a ciò che è stato e senza cui non sarebbe ciò che è). Le parole sono sussunte nelle immagini perché prettamente funzionali nella loro astrattezza alle opere concrete di visualizzazione ed interiorizzazione dell'esistenza (tanto quando si legge un libro quanto quando si discorre del tempo passato, presente e futuro). Nella realtà virtuale (avviata in ambito videoludico dal pionieristico *Super Mario 64* per Nintendo 64 che segnò il passaggio alla grafica tridimensionale) il soggetto diventa attivo in una realtà parallela non fisica del tutto immaginaria ed elaborata al computer in cui l'Io si muove ed opera in ambienti fantastici e fisicamente irrealizzabili nei quali tutto è possibile, nulla è precluso ed egli non è più (come nel cinema) solo lo spettatore passivo delle vicende dell'eroe protagonista, ma è egli stesso l'eroe protagonista (per mezzo di quell'"estensione" dei propri arti che prende il nome di *joypad*). A differenza del cinema, però, nella realtà virtuale non è scontato il concepimento di quanto di educativo vi può essere in un videogioco (tralasciando quelli violenti aventi un'influenza negativa e quelli senza un'esplicita finalità formativa (ciò vale ovviamente anche per i film)) in prospettiva della vita fisica reale; può avvenire in effetti che la realtà virtuale (in cui si è attivi) sostituisca la realtà fisica (in cui si rimane passivi) diversamente da quanto accade nel cinema in cui la realtà narrativa fittizia (in cui si è spettatori passivi) può servire solo da stimolo intellettuale ed emotivo per la vita reale (divenendo molto raramente realtà anteposta a quella fisica data la passività intrinseca al mezzo cinematografico). È essenziale non deviare mai dalla propria natura di esseri che vivono la sola e unica realtà esistente per tutti gli esseri, ossia la dimensione fisica nella sua spazio-temporalità che determina i ricordi (le immagini) da cui si costituiscono l'identità e l'esistenza del soggetto.

*Giovanni Mazzallo*

# Il Sogno del Sovrano

Nicola Santagostino

Storicamente la nobiltà e la regalità sono sempre state un interessante motore per le storie: dalla salita al potere di Re Artù alla figura di Don Rodrigo, chiunque detenga una così grande forma di potere viene spesso visto o come una figura di ispirazione per atti nobili o come un esecrabile individuo che abusa del suo potere conscio di non dovere rendere conto a nessuno. Se analizziamo però la sovranità come archetipo, Jung ci pone il Sovrano come l' archetipo tra i più interessanti all'interno della sua analisi della psiche umana: il Sovrano è l'organizzazione, è l'ispirazione, è la capacità di governare non attraverso la prevaricazione ma attraverso l'esempio. Se i cavalieri sono gli intermediari tra il re e il popolo, gli uomini e le donne che portano avanti la parola e il verbo del loro signore, il sovrano è colui che funge da tramite tra il mondo delle idee e quello materiale, la figura che garantisce al regno un sogno intorno a cui tutto ruota. Per quanto il contrasto nelle filosofie orientali e occidentali su diversi punti spesso porti a vedere due mondi alieni che cercano il dialogo, la figura di chi comanda per mandato divino, ovviamente con declinazioni rispetto alla giustificazione di queste autorità diverse, è uno dei punti che unisce l'analisi del mondo: chi è al potere ha un compito gravoso sulle sue spalle, è il garante dell'ordine e della struttura sociale e quel trono è ben conscio quanto sia fragile e allo stesso tempo gravoso. Un interessante esempio di come questo mandato divino pesi sulle spalle di chi lo porta lo abbiamo in *Fate* una saga nata da una serie di videogiochi poi evolutasi in anime e manga, dove antichi eroi vengono invocati per combattere per ottenere il Graal nel nome dei loro padroni. Fondamentale per questa analisi il dialogo tra Arturia il re dei cavalieri, la versione crossgender di re Artù della saga, e Iskandar, Alessandro Magno, il re dei Conquistatori sul tema di cosa sia davvero un re. Mentre Arturia racconta di come il suo più grande sogno sia riuscire a cancellare la sua figura dalla storia per non fare cadere Camelot, Iskandar sottolinea come così facendo manchi di rispetto ai sacrifici dei suoi sottoposti poiché un Re deve elevarsi al di sopra dei comuni mortali. Un Re per Alessandro Magno deve incarnare il meglio e il peggio di qualsiasi cosa, deve essere un individuo la cui ambizione, la cui ferocia e la cui nobiltà siano così estreme da essere allo stesso tempo ammirato e odiato, poiché deve essere un uomo con un sogno così grande che i suoi sudditi devono aspirare ad essere come lui e a sognare insieme a lui. Spostandoci invece in un altro prodotto, questa volta prettamente ruolistico, "La Leggenda dei 5 Anelli", un gioco di ruolo scritto in origine da John Wick e attualmente prodotto nella sua quinta edizione dalla Fantasy Flight Games e importato in Italia dalla Need Games, ci pone davanti un mondo fantastico di matrice orientale dove la domanda su cosa sia la regalità riceve diverse risposte. Se infatti nel Rokugan, un mondo costruito unendo sotto lo stesso cielo l'intero immaginario legato all'Oriente, la figura dell'Imperatore è fondamentale per la coesione dell'Impero poiché egli è il punto di riferimento per la tenuta dell'ordine all'occhio del popolo, la discendenza divina della famiglia imperiale non è la garanzia assoluta di governo. Infatti la famiglia imperiale è solo una delle otto famiglie discendenti dai Kami cacciati dal Cielo, e così la nobiltà per mandato divino non è nella mani di una sola linea di sangue, anche se gli altri sette clan ovviamente accettano e rispettano il governo della famiglia Hantei, assumendo quindi il ruolo di sottoposti del Trono di Crisantemo poiché il mondo necessita di struttura. Ma se analizziamo ogni clan come un piccolo regno a sé stante, come un piccolo mondo dove ogni Kami originario ha dettato le leggi interne della propria gente, possiamo notare come anche all'interno di una struttura così gerarchizzata possano esistere più sovrani. E così mentre il nobile clan del Leone, le mani destre dell'Imperatore, applica il bushido incentrandosi sul tema del valore e del sacrificio, dall'altro lato abbiamo la Gru, le mani sinistre, che si concentrano sull'importanza della perfezione e della diplomazia. Mentre tra le ombre si celano gli Scorpioni, le spie e i traditori, il cui antenato, Bayushi, ha imposto loro di essere le mani nelle ombre dell'Imperatore, i nobili il cui vero sacrificio sta non tanto nel dare la propria vita quanto nell'essere considerati gli esecrabili poiché un regno per prosperare necessita sia di nobiltà, onestà e onore ma anche di tradimenti, menzogne e disonore. Il sacrificio degli Scorpioni rientra ovviamente anche in un altro topos narrativo assai interessante. Pur dovendo rispettare il mandato imperiale, ogni clan dei Rokugan ha più livelli di nobiltà e più Sovrani nobili a cui obbedire, al punto tale che alcuni accettino in pace il fatto di vivere in un paradosso poiché nel servire il loro antenato servono comunque l'Impero.

La copertina della quinta edizione di "Leggenda dei 5 Anelli"

Iskandar (a destra) sottolinea ad Arturia come non sia stata un esempio regale per i suoi uomini - Fonte Fate Zero

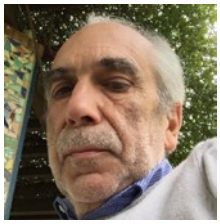
Ecco quindi cosa rende il Sovrano così interessante all'interno delle storie: un tiranno è un nemico da abbattere poiché abusa della sua responsabilità, ma un Sovrano conscio di quello che deve fare, conscio del peso di quel trono, è una fonte di ispirazione e ammirazione tale da rendere paradossalmente giusti anche gli atti più esecrabili, poiché egli è garante della nobiltà di quegli atti per il fine ultimo del suo Sogno e fintanto che il Sogno prosegue non importa chi indossa quella metaforica corona poiché il Sovrano è solo la voce in terra di qualcosa di più grande. La nobiltà del Sovrano nella fiction è quindi questa: le persone possono morire, ma il Sovrano troverà sempre un nuovo protagonista in cui incarnarsi per portare avanti le idee che rappresenta permettendo così al Sogno di continuare a prosperare come motore narrativo del Regno, insomma: il Re è morto, lunga vita al Re.

*Nicola Santagostino*

# Diari di Cineclub | YouTube

www.youtube.com/diaridicineclub

## Ultimi programmi caricati sul canale di Diari di Cineclub di YouTube mese di Maggio. Inizia a seguire i nostri programmi video. Iscriviti, è gratuito


Nicola De Carlo

Altura (1949) - il film https://youtu.be/90bhRI-8CBVU
Casa del Cinema, Cineteca Nazionale e l'Associazione dei sardi Il Gremio presentano il film "Altura" di Mario Sequi (1949), recentemente ritrovato e il cui recupero è stato realizzato e preservato in digitale con risoluzione 2k nel 2019 dal Centro Sperimentale di Cinematografia – Cineteca Nazionale in collaborazione con la Broadmedia Service srl. Interamente girato in Gallura, nel Nord della Sardegna, è interpretato da Massimo Girotti, Eleonora Rossi Drago, Roldano Lupi e Anna Maria Bottini; le musiche sono di Ennio Porrino.

Samuel Beckett Film di Samuel Beckett 1964 | https://youtu.be/ZMa-3Nsv9Kw
Film, unico contributo di Samuel Beckett al cinema, è un cortometraggio del 1964, regia di Alan Schnider, con interprete principale Buster Keaton. Fu presentato per la prima volta nel 1965 alla Mostra del Cinema di Venezia, dove fu premiato con diploma di merito.

Ugo Nespolo Le Gote in Fiamme (1967) di Ugo Nespolo | https://youtu.be/2XHsHFFae8U
Fotografia: Ugo Nespolo; Editor: Ugo Nespolo; Cast: Daniela Chiaperotti;
Durata: 3 min.

Andare a Roma (1967) | https://youtu.be/BNjuvAidK1k
Soggetto: Ugo Nespolo; Sceneggiatura: Ugo Nespolo; Fotografia: Bruno Dreossi; Editors: Bruno Dreossi, Ugo Nespolo; Musica: Camarillo Brillo; Cast: Galeno, Laura Di Masi; Produzione: Antidogma Cinema; Durata: 25 min.
Time after time, (1994) | https://youtu.be/DwosBlhdHfU
Soggetto: Nespolo; Sceneggiatura: Ugo Nespolo; Fotografia: Bruno Dreossi
Musica: Stefan Grapelli, George Shering; Durata: 4 min.

Boettinbianchenero, (1968) | https://youtu.be/1Y28dDMwr9w
Fotografia: Ugo Nespolo; Cast: Alighiero Boetti, La Galleria, Christian Stein;
Durata: 6 min.

Gli Anni dell'Avanguardia, (2008) | https://youtu.be/uW1mYkKcUvE
Soggetto e regia: Ugo Nespolo; Fotografia: Ugo Nespolo; Musica: Carlo Actis Dato; Durata: 2 min. 40 sec.

Gabriele OrianiSciopero alla Fiat 1968 - Torino, 30 Marzo 1968 | https://youtu.be/cHf8W-jV17Yk
Il film di Gabriele Oriani del 1968 è stato realizzato nell'ambito dei Cinegiornali Liberi e tratta lo sciopero unitario svoltosi alla Fiat di Torino il 30 marzo 1968. Gli operai picchettano la fabbrica, discutono, distribuiscono volantini e fischiano contro le operaie che entrano (Fondazione Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico. Fondo Cinegiornali liberi)

Sylvano Bussotti
RARA (film) 1967 - 1969 | https://youtu.be/Fu9EcaIKONs
lungometraggio bianco e nero e colore.

Marcello Piccardo
Marcello Piccardo ricorda Bruno Munari | https://youtu.be/6kM9TOxDjRU
Il film ritrae Marcello Piccardo che ricorda Bruno Munari e il cinema di ricerca, in particolare l'esperienza dello studio/laboratorio di Monte Olimpino (Como) dal 1962 al 1972. Le testimonianze di Marcello si alternano con le immagini dei film realizzati in quella incredibile stagione creativa.

Bruno Munari e Marcello Piccardo
I colori della luce (1963) | https://youtu.be/coJHbCRWffM
È un film, di Bruno Munari e Marcello Piccardo. Un film in sedici millimetri, della durata di cinque minuti. Per la prima volta, un film intero ripreso a luce polarizzata. La ripresa è stata fatta proiettando i vetrini direttamente in macchina (le immagini e i colori, continuamente mutevoli – programmati su lastrine preparate da Munari – vengono resi visibili da uno schermo di vetro che seziona il raggio di luce diretto in macchina). Il film è realizzato senza montaggio. Le immagini sono accompagnate da musica, appositamente composta da Luciano Berio. Operatore Edgardo Ronconi.Frazionati, inseguiti fino all'infinitesimo, nello spazio e nel tempo, le forme e i suoni producono sempre e ancora immagini: minimi, istantanei avvenimenti, che il ritmo trasforma in racconto. La brevissima durata del film ne è piena come un caleidoscopio.Il film è stato realizzato dallo Studio di Monte Olimpino, a Como, dove si lavora a questi piccoli film sperimentali. È stato prodotto per il Centro Internazionale delle Arti e del Costume, e proiettato per la prima volta a Venezia.

Tempo nel tempo (1964) | https://youtu.be/EkwpuZRCxmk
Soggetto e regia di Bruno Munari e Marcello Piccardo
Tempo nel tempo anticipa di molti anni la video-art di Bill Viola dilatando un evento della

durata di un secondo in tre minuti. Si osserva la tuta dell'acrobata che sul fianco riporta, attraverso una serie di cerchi bianchi di raggio differente, un accenno di struttura ossea, quasi un rimando a certi studi sul movimento del periodo futurista.Infine è da notare il piedistallo rosso, che nella scena è di fatto un rettangolo, molto frequente nelle composizioni grafiche di Munari.
Realizzato al Vigorelli di Milano, in una assolata giornata d'estate. Grazie alla cinepresa Microscopio temporale del Politecnico di Milano è stato possibile strappare tutta la pellicola di 3 minuti in un solo secondo.

*Sulle scale mobili (1964) | https://youtu.be/E3jmvW_Dpuk*
*Soggetto di Bruno Munari. Regia di Marcello Piccardo*
*Questo film è stato realizzato per i grandi magazzini La Rinascente di Milano. Il ritmo, quasi ossessivo, delle persone sulle scale mobili ha una cura ed una asciuttezza estetica che rimanda alla poetica di molti capolavori del grande regista Michelangelo Antonioni.*

*Inox (1964 ) | https://youtu.be/SWWJVB3wdVY*
*Soggetto di Bruno Munari e Marcello Piccardo. Regia di Marcello Piccardo*
*La versione recentemente ritrovata e ricostruita non ha sonoro. E' uno dei film più astratti, dove si realizzano composizioni con la luce attraverso l'utilizzo di lastre di acciaio inossidabile.*

*Moirè (1964) | https://youtu.be/69uX9-RV91g*
*Soggetto di Bruno Munari. Regia di Marcello Piccardo*
*Si tratta di un breve estratto senza sonoro recentemente ritrovato; l'originale ha invece nella colonna sonora musiche del compositore fiorentino Pietro Grossi. Ricorda gli effetti di sovrapposizione e di riverbero prodotti dall'opera Concavo-convesso (1947), un ambiente di luci ed ombre ottenuto per mezzo di una rete metallica; richiama anche il portaritratti Moirè (produzione Danese, 1967), un oggetto di uso comune che diventa a suo modo un'opera d'arte.*

*a cura di Nicola De Carlo*

détournement di Massimo Pelletrinotti

*Ripubblichiamo con new entry segnalate dai lettori offesi per alcune involontarie esclusioni*

# La televisione del nulla e dell'isteria (XXXIX)

La Rai Tv, insieme al cinema, è stata la più grande industria culturale del paese, che ha favorito l'integrazione nazionale, una lingua comune a tutti, il superamento dei dialetti locali, la possibilità di accesso ad una qualità formativa prima riservata a pochi. L'avvento della tv commerciale ha portato al ribasso senza alcuna resistenza da parte di un pubblico ormai educato ad essere oggetto di consumo in una società dello spettacolo, effimero, volgare, evasivo che conduce alla resa. La Tv è anche il più importante mezzo di comunicazione capace di mutare i costumi e le abitudini degli spettatori. E il massacro è avvenuto con la responsabilità dei politici interessati alle logiche di spartizione del potere e di favorire risorse senza un progetto culturale. Ma oggi, quale è la responsabilità di questa ex industria culturale sulla formazione e lo sviluppo del bullismo italico? Chi sono e cosa hanno in comune tra di loro questi personaggi, quale è il loro contributo alla cultura del nostro paese e al resto del pianeta. Perchè la Tv dedica molta attenzione a questi personaggi che tutta questa bellezza non hanno e quindi incapaci di condurre e donare bellezza e garbo? Contiamo sui vostri contributi per capirci qualcosa su questa unica "buona scuola" del nulla e dell'isteria. Quale può essere il nostro impegno verso la TV che va difesa dai partiti e aiutata a migliorare nella capacità di produzione culturale contro sprechi, clientele e lottizzazioni.

***"...Fra 30 anni l'Italia sarà non come l'avranno fatta i governi, ma come l'avrà fatta la televisione..."***

*(Profezia avverata)*

Paolo Del Debbio

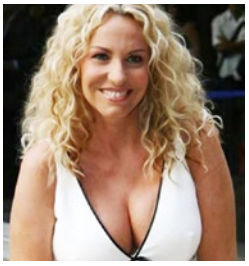
Sandra Milo

Mauro Corona

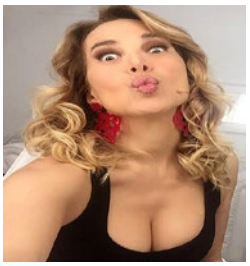
Alessandro Cecchi Paone

Alessia Marcuzzi

Alfonso Signorini


Antonella Clerici

Marco Amleto Belelli noto come divino Otelma


Barbara D'Urso

Fabio Fazio

Gigi Marzullo

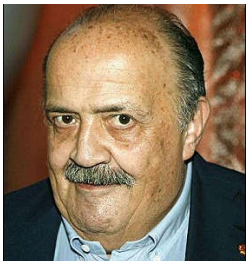
Flavio Insinna

Bruno Vespa

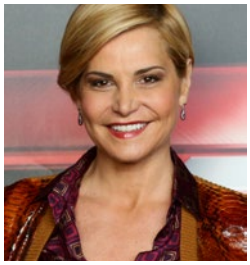
Maria De Filippi

Mario Giordano

Massimo Giletti


Maurizio Costanzo

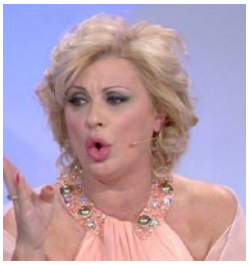
Vittorio Sgarbi


Simona Ventura

Teo Mammucari

Mara Venier

Mara Maionchi


Tina Cipollari

*segue a pag. successiva*

*segue da pag. precedente*

Gigi e Ross

Gialappàs Band

Tiziano Crudeli

Angela Troina (Favolosa cubista)

Luca Barbareschi

Cristiano Malgioglio

Platinette (M. Coruzzi)

Daniela Santachè

Rocco Siffredi

Iva Zanicchi

Emilio Fede

Valeria Marini

Alba Parietti

Vladimir Luxuria

Paola Perego

Morgan Marco Castoldi

Flavio Briatore

Antonino Cannavacciuolo

Alda D'Eusanio

Alessandro Sallustri

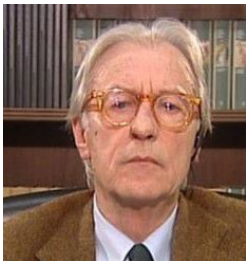
D. Parenzo e G. Cruciani

Lele Mora

Maurizio Belpietro

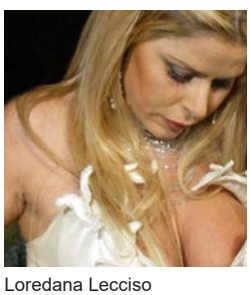
Federica Panicucci

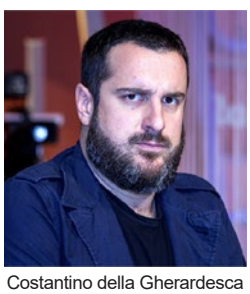
Patrizia De Blank & f.


Vittorio Feltri

Mario Adinolfi

Piero Chiambretti


Loredana Lecciso


Costantino della Gherardesca

## Dalla TV Italiana con qualche imbarazzo

*Omaggio*

# I migliori anni della nostra vita (2019)
# Claude Lelouch

Visto che non siamo riusciti a vivere insieme, possiamo provare a morire insieme.

*Jean-Louis Duroc (Jean-Louis Trintignant) a Anne Gauthier (Anouk Aimée)*

## Diari di Cineclub

*Periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica*
*XXIV Premio Domenico Meccoli 'Scrivere di Cinemà' Magazine on-line di cinema 2015*
*ISSN 2431 - 6739*
**Responsabile Angelo Tantaro**
*Via dei Fulvi 47 – 00174 Roma* a.tnt@libero.it

*È presente sulle principali piattaforme social*

**Comitato di Consulenza e Rappresentanza**
Cecilia Mangini, Giulia Zoppi, Luciana Castellina, Enzo Natta, Citto Maselli, Marco Asunis
*a questo numero hanno collaborato in redazione*
*Maria Caprasecca, Nando Scanu*
*il canale YouTube di* ***Diari di Cineclub*** *è a cura di Nicola De Carlo*
*Edicola virtuale dove trovare tutti i numeri:*
*www.cineclubroma.it*
*La testata è stata realizzata da Alessandro Scillitani*
*Grafica e impaginazione Angelo Tantaro*
*La responsabilità dei testi è imputabile esclusivamente agli autori.*

*I nostri fondi neri:*
*Il periodico è on line e tutti i collaboratori sono volontari.*
*Il costo è zero e viene distribuito gratuitamente.*
*Manda una mail a* diaridicineclub@gmail.com *per richiedere l'abbonamento gratuito on line.*

*Edicole virtuali*

*(elenco aggiornato a questo numero)*
*dove poter leggere e/o scaricare il file in formato PDF*

www.cineclubroma.it
www.ficc.it
www.cinit.it
www.cineclubsassari.com
www.pane-rose.it
blog.libero.it/Apuliacinema
www.ilquadraro.it
www.sardiniafilmfestival.it
www.cgsweb.it/edicola
www.lacinetecasarda.it
www.valdarnocinemafilmfestival.it
www.moviementu.it
www.giornaledellisola.it
www.cineclubalphaville.it
www.consequenze.org
www.cinematerritorio.wordpress.com
www.centofiori.de
www.circolozavattini.it
www.facebook.com/diaridicineclub
www.facebook.com/diaridicineclub/groups
www.officinavialibera.it
www.ilpareredellingegnere.it
www.AAMOD.it/links
www.gravinacittaaperta.it
www.ilclub35mm.com
www.suburbanacollegno.it
www.anac-autori.it
www.asinc.it
www.usnexpo.it
www.officinakreativa.org
www.monserratoteca.it
www.prolocosangiovannivaldarno.it
www.cineclubgenova.net
www.losquinchos.it
www.associazionearc.eu
idruidi.wordpress.com
www.upeurope.com
www.domusromavacanze.it
www.isco-ferrara.com
www.bookciakmagazine.it
www.bibliotecadelcinema.it
www.cagliarifilmfestival.it
www.retecinemaindipendente.wordpress.com
www.cineforum-fic.com
www.senzafrontiereonlus.it
www.hotelmistral2oristano.it
www.ilgremiodeisardi.org
www.amicidellamente.org
www.carboniafilmfest.org
www.teoremacinema.com
www.cinecircoloromano.it
www.davimedia.unisa.it
www.radiovenere.com/diari-di-cineclub
www.teatrodellebambole.it/co
www.perseocentroartivisive.com/eventi
www.romafilmcorto.it
www.piccolocineclubtirreno.it
www.greenwichdessai.it
www.cineforumdonorione.com
www.laboratorio28.it
www.cinergiamatera.it
www.cineconcordia.it/wordpress
www.parrocchiamaterecclesiae.it
www.manguarecultural.org
www.infoficc.wordpress.com
www.plataformacinesud.wordpress.com
www.hermaea.eu/it/chi-siamo
www.alexian.it
www.corosfigulinas.it
www.cineclubpiacenza.it
www.vocinellombra.com/diari-di-cineclub
www.crcposse.org
www.cineclubinternazionale.eu
www.sababbaiolaarrubia.blogspot.it
www.cinemanchio.it
www.cineclubclaudiozambelli.org
www.associazionebandapart.it/
www.laspeziashortmovie.wordpress.com
www.bibliotecaviterbo.it
www.cinalmese35.com
www.cinenapolidiritti.it
www.unicaradio.it/wp
www.cinelatinotrieste.org
https://suonalancorasam.com
www.cosedaintolleranti.it
www.russiaprivet.org/ita
www.lombardiaspettacolo.com
www.laspeziafilmfestival.it
www.tottusinpari.it
www.globalproject.info/it/resources
www.anelloverde.it
www.premiocentottanta.wixsite.com/contest
www.scuoladicinemaindipendente.com
il marxismo libertario
www.armandobandini.it
www.radiobrada.com
www.officinastudiotempi.com
www.fotogrammadoro.com
www.radiosardegnaweb.csmwebmedia.com
www.yesartitaly.it
www.teatriamocela.com
www.visionandonellastoria.net
www.raccontardicinema.it
www.firenzearcheofilm.it/link
www.sardiniarcheofestival.it/diari-di-cineclub
www.edinburghshortfilmfestival.com/contact
www.lunigianacinemafestival.movie.blog
http://gamificationlab.uniroma1.it
www.artnove.org/wp
cinemaeutopia
www.riff.it
www.tiranafilmfest.com
www.festivalcinemasicilia.org
www.cinemaesocietaschool.it